



Goya

Marie-France Schmidt

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Goya

par Marie-France Schmidt

INÉDIT



Goya

par

Marie-France Schmidt

Gallimard

Agrégée d'espagnol, licenciée de portugais, maître de conférence honoraire à l'université de Paris-IV Sorbonne, Marie-France Schmidt a enseigné la langue, la littérature et la civilisation espagnoles. Elle est l'auteur de traductions de Calderón dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » aux Éditions Gallimard (dans le volume 2 du *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, 1999), de six biographies – *Ignace de Loyola* (Le Rocher, 2000), *La duchesse d'Albe* (Albin Michel, 2006), *Goya*, *Christophe Colomb* (« Folio Biographies », Gallimard, 2009 et 2011), *Isabelle II, reine d'Espagne* (Pygmalion, 2011), *Isabelle la catholique* (Perrin, 2014) –, ainsi que d'un roman historique, *Moi, Chimène, épouse du Cid* (Albin Michel, 2006).

Un caractère bien trempé

Nous sommes en 1792, année qui marque un tournant dans la vie et l'œuvre du peintre Goya. Alors que dans la France révolutionnaire la Terreur est instaurée et le cousin du roi d'Espagne, Louis XVI, retenu prisonnier, l'artiste, fils d'un humble artisan doreur de retables de Saragosse, s'efforce de faire aboutir des recherches sur sa généalogie paternelle entreprises quelques années plus tôt.

S'il se qualifie peut-être ironiquement de « géant Goya¹ » dans une lettre à son ami d'enfance Martin Zapater, il ne se prend pas moins au sérieux pour essayer de redorer son blason et cherche à prouver qu'il a des ancêtres qui le rendent digne de prétendre à l'anoblissement. Déjà, lorsqu'il honorait humblement les commandes de cartons de tapisserie, pour les résidences royales ou pour la Manufacture des beaux-arts de San Fernando, il se plaisait, dans les courriers officiels, à faire précéder sa signature de la particule.

Depuis 1790 Goya a renoncé aux cartons de tapisserie, pour se consacrer plus particulièrement aux portraits et préparer pour l'automne 1792 un manifeste sur l'enseignement de la peinture à l'Académie des beaux-arts de San Fernando. C'est en août de cette même année que parvient le document susceptible d'authentifier ses origines nobles.

Cet Aragonais pouvait-il se vanter de compter parmi ses ascendants des hidalgos de la province basque de Guipúzcoa, propriétaires d'un manoir dès la fin du XVI^e siècle ? En tout cas un archiviste de Pampelune le spécifie dans une lettre à Zapater, ami d'enfance de Goya, et resté en Aragon, qui sert d'intermédiaire entre le fonctionnaire et le peintre domicilié à Madrid.

Mais rien n'est moins sûr, et nulle trace n'est restée des vérifications annoncées. Qu'à cela ne tienne, Francisco Goya y Lucientes a réussi à faire parler de lui autrement que comme peintre accrédité au service du roi. Pouvant désormais se montrer plus exigeant vis-à-vis de ses modèles et de ses employeurs, il ne se prive pas de leur demander des recommandations ou d'attirer leur attention sur les sommes qui ne lui ont pas encore été versées.

Le caractère âpre au gain et parvenu du personnage ne se démentira pas au fil des années. Il se justifie par une rusticité naturelle confinant à la grossièreté, et qui tient à la terre aragonaise et au milieu relativement simple qui l'ont vu naître, et plus tard par la nécessité assumée, avec cœur et courage, d'entretenir une nombreuse famille.

1. Lettre à Martin Zapater, *Diplomatario*, 17 février 1792. Les citations de correspondances qui figurent dans le corps du texte sont tirées pour la plupart du *Diplomatario*, et sont traduites par l'auteur.

De l'enfance aux premières œuvres

Francisco Goya y Lucientes, même parvenu au faite de sa gloire, reste fidèle à sa « petite patrie » l'Aragon : à travers sa correspondance avec son ami Zapater (qui lui permet d'évoquer leurs relations communes des temps révolus) et grâce à quelques rares séjours professionnels et familiaux.

Francisco Goya y Lucientes naît en 1746, l'année où le second Bourbon d'Espagne, Ferdinand VI, issu d'un premier mariage de Philippe V, petit-fils de Louis XIV, avec Marie-Louise Gabrielle de Savoie, succède à son père. Sous son règne, qui ne durera que jusqu'en 1759, l'influence italienne dans les arts et la culture, déjà manifeste après les secondes noces de Philippe V avec Isabelle Farnèse, qui arrive en Espagne avec des artistes et acteurs italiens, continue à s'imposer. Au début de sa carrière de peintre, Goya n'échappera pas à cette emprise.

Pourquoi ce quatrième enfant d'une famille qui en comptera six voit-il le jour dans le village de Fuendetodos, à environ cinquante kilomètres au sud-ouest de Saragosse, alors que les siens sont installés depuis quelques années dans la capitale aragonaise ? On a d'abord expliqué que José Goya le père, maître doreur de son état, était occupé pendant la semaine à pratiquer son art en ville, et qu'il avait conservé dans le village une maison où il retournait le dimanche pour y cultiver un lopin de terre.

Mais plus probablement, cette année-là, l'artisan a-t-il été chargé de dorer ou redorer le retable de l'église paroissiale de Fuendetodos. La maison que possède la famille de sa femme est située dans la rue principale, une humble demeure trapue aux pierres superposées et au toit en pente qui témoigne de la rigueur du climat. C'est donc là que doña Gracia Lucientes vient mettre au monde François de Paule, le 30 mars, alors que la froidure persiste dans cette contrée peu fertile.

La mortalité infantile restant élevée à cette époque, on fait baptiser le nouveau-né dès le lendemain, comme l'atteste un fragment de l'acte dressé par le vicaire de l'église paroissiale en ces termes :

Le 31 mars. Moi le soussigné vicaire, j'ai baptisé un enfant né la veille, fils légitime de Joseph (sic) Goya et de Gracia Lucientes, mariés légitimement, rattachés à cette paroisse, et demeurant à Saragosse ; on lui a donné le nom de Francisco José Goya¹...

Le document ne mentionne pas le titre de « doña » auquel a droit la mère de l'enfant, car elle est issue de la petite noblesse aragonaise. Quant au père, il semble qu'il soit né au sein d'une famille originaire du Guipúzcoa au Pays basque. Contrairement à ce qu'a prétendu le futur peintre en 1792, son ascendance aristocratique reste à démontrer... Il est plus probable que les ascendants de José Goya aient émigré vers le sud aragonais pour des raisons économiques.

En tout cas, l'artisan a épousé Gracia Lucientes dix ans plus tôt, en 1736, dans

la paroisse San Miguel de los Navarros de Saragosse. Ce qui accrédite la thèse selon laquelle l'un des conjoints devait avoir des aïeux navarrais.

Le maître doreur a fait son chemin et jouit, par la notoriété de sa profession, d'une situation assez lucrative car, outre la pratique de son art initial, il est chargé un temps, par les chapelains de la Vierge del Pilar de Saragosse, de vérifier la qualité des dorures sur les sculptures de cette cathédrale de construction récente.

Peu après la naissance de Francisco, les Goya regagnent leur résidence de la capitale aragonaise, où les attendent leurs trois autres enfants : une fille aînée, Rita, née en 1737, demeurera sa vie durant à Saragosse, puis, séparée de son mari, profitera des largesses de son frère Francisco devenu célèbre, par l'intermédiaire du fidèle Zapater, lui aussi domicilié dans la capitale aragonaise. L'aîné des fils, Miguel, reprendra le métier de doreur et n'aura apparemment pas de soucis financiers, puisque Francisco n'en fait pas état dans sa correspondance. En revanche Tomás, né en 1738 ou 1739, trouvera sa vocation dans la peinture comme son illustre frère, mais sa carrière à épisodes l'obligera à recourir à l'aide de Francisco. S'il n'est guère question de Mariano, né en 1750, Camilo, le cadet, né en 1753, qui embrassera la carrière ecclésiastique, fera l'objet de multiples recommandations de la part de Francisco à travers d'autres missives. Enfin une fille, Jacinta, meurt à l'âge de trois ans en 1745.

La petite enfance de Goya, jusqu'à l'âge de sept ans, est rythmée par les événements de la vie familiale, et la carrière du père. En 1749, le maître doreur gagne suffisamment de quoi employer un apprenti qui lui sert de domestique et partage la vie de la famille.

José Goya, soucieux de l'éducation et de l'instruction de Francisco, comme tout homme du siècle des Lumières, fût-il artisan, le fait entrer chez les religieux des Écoles Pies, installés depuis 1733 à Saragosse, où ils ont fondé une modeste école publique. Dix professeurs confirmés y enseignent à la fois le catéchisme, la lecture, l'écriture et le calcul, et font une sérieuse concurrence aux Jésuites, établis dans la ville depuis 1618, et habilités à enseigner la grammaire, la rhétorique et les humanités.

L'enfant semble supporter assez bien une certaine rigidité qui règne dans l'établissement, grâce à l'amitié qu'il noue avec Martin Zapater, son condisciple, né en 1747. Plus tard, le peintre rappelle brièvement, et non sans nostalgie, à son compatriote, la personnalité d'un certain père Joaquín, qui aurait pu être à l'intérieur de l'école un de leurs maîtres particuliers : « Ce qui est certain, pour moi, c'est que je les fais bien mes quarante et un ans et pendant ce temps toi tu te seras conservé tel que tu étais à l'école du père Joaquín²... »

Lors de ses séjours dans la maison paternelle, Francisco prend plaisir à fréquenter l'atelier de son père qui l'initie au dessin. José en a le loisir, car son aisance économique, de plus en plus manifeste, lui permet d'engager un deuxième apprenti en 1752.

C'est d'ailleurs l'année où il est sollicité pour dorer la grille du chœur de l'église San Pablo de Saragosse, dont la construction initiale remonte au XIII^e siècle. Son travail ne se limite donc plus aux retables et aux sculptures, puisqu'il

est appelé, trois ans plus tard, à redorer le buffet d'orgue de ce même sanctuaire : dans cette tâche, il est aidé non seulement par ses deux employés, mais aussi par son fils Tomás âgé de quinze ans.

L'artisan accepte aussi des commandes hors de Saragosse, qui lui permettent d'améliorer les conditions financières de la famille : c'est ainsi qu'en 1756-1757, il fait les allées et venues entre la capitale aragonaise et Calahorra, située un peu plus au nord en Navarre, pour exécuter dans la cathédrale de cette ville la même tâche que l'année précédente à San Pablo de Saragosse : sa notoriété a franchi la frontière de sa région.

José Goya est d'ailleurs habitué à une existence itinérante à l'intérieur même de Saragosse, déménageant très souvent avec les siens dans des maisons louées dont les dimensions sont appropriées à la fois à l'agrandissement de la famille et à une aisance économique plus affirmée. Mais tous restent fidèles à la demeure de Fuendetodos, où ils effectuent de fréquents séjours.

L'année 1757 marque un changement pour Francisco. Abandonnant les frères des Écoles Pies pour commencer à travailler à l'atelier de son père, il complète son initiation au dessin par ses premiers essais en peinture. Il a la joie aussi de venir habiter avec les siens dans le quartier aisé du Coso au centre de Saragosse où réside déjà son ami Martin Zapater, issu d'une famille de riches négociants.

Cette nouvelle installation des Goya permet au maître doreur de consolider ses relations avec les esprits éclairés du temps, tel le comte de Fuentes, chef de l'illustre famille d'origine napolitaine des Pignatelli. Ce mécène, constamment présent dans la vie et l'œuvre du futur peintre, se trouve être le protecteur de Fuendetodos, le village natal de Francisco, et l'atelier de dessin de l'Académie de Saragosse, fondé par un de ses ancêtres en 1714, est placé sous son patronage.

Un certain Martin Goicoechea, ami de longue date de José Goya, commerçant aisé et membre de la Société économique de la ville, a eu l'honneur, quelques années auparavant, d'introduire dans cet atelier Francisco Bayeu, futur beau-frère du jeune Goya. Bayeu, né en 1734, épousera en 1759 la fille d'un peintre local aujourd'hui méconnu.

Grâce à cette double et prestigieuse recommandation, Francisco Goya, âgé de treize ans, devient, après Bayeu, l'élève de Luzán, ancien peintre de la Chambre du premier Bourbon d'Espagne, Philippe V. Il étudie sous sa direction jusqu'en 1764, et il semble que l'influence de son premier maître se soit exercée sur lui d'une façon originale.

En 1762, il exécute ses toutes premières œuvres, des peintures pour le reliquaire de l'église de Fuendetodos, détruite lors de la guerre civile, en 1936. Des photos ont permis de reconstituer ces toiles qui se présentent de façon assez théâtrale : sous des tentures soutenues par des angelots, des images de la Vierge du Carmen, de saint Vincent de Paul et de la Vierge patronne de Saragosse apparaissent sur un pilier dédié à saint Jacques. Le jeune élève a adopté les techniques picturales de Luzán, en ménageant avec soin les espaces d'ombre et de lumière, mais avec un essai d'analyse qui lui est propre.

Guidé aussi par son maître, Francisco s'initie au dessin d'après gravures, et l'on

sait la place prépondérante qu'occupera cet art à côté de la peinture dans son œuvre future. Pendant cette période d'apprentissage, les déménagements successifs de la famille Goya se répercutent de façon inattendue sur l'avenir de la carrière de Francisco.

En 1761, il va demeurer tout à fait provisoirement chez sa sœur aînée, Rita, qui vient de se marier, en attendant l'installation l'année suivante pour la Saint-Jean, selon les rythmes de paiement des loyers en deux étapes, l'une à cette date, l'autre à Noël, des autres membres de la famille, Calle del Coso.

Si la nouvelle demeure est située à quelques mètres de celle de Zapater, pour la plus grande joie de Francisco, le quartier est aussi habité par des artistes comme le sculpteur José Ramírez, spécialiste de statuaire religieuse, et son frère peintre, Juan Ramírez, qui gagnera Madrid et deviendra membre de l'Académie des beaux-arts de San Fernando.

En 1759, Charles de Bourbon, roi des Deux-Siciles, quitte Naples pour Madrid, et ce cinquième fils de Philippe V succède à son frère Ferdinand VI sur le trône d'Espagne sous le nom de Charles III. Le nouveau souverain apprécie particulièrement le talent de Raphaël Anton Mengs, d'origine allemande, dont il fait le peintre de sa Chambre en 1761.

Le roi et l'artiste se connaissent depuis longtemps, Raphaël Anton Mengs ayant fréquenté la cour de Naples après celle de Dresde lors de la décennie précédente, au service de leurs monarques respectifs. À Naples, il a exécuté de nombreux portraits de la famille du futur Charles III.

Francisco Bayeu reste à Saragosse jusqu'en 1763, et Goya fait la connaissance de sa future épouse, Josefa, sœur du peintre. Appelé à Madrid par Mengs, Francisco Bayeu s'y installe dès le printemps 1763 avec deux de ses frères qui se consacrent aussi à la peinture, Ramón et Manuel, et sa sœur Maria qui vient de se marier. Ce déménagement d'une partie de la famille Bayeu va être déterminant pour l'avenir de Francisco Goya.

Goya, dans une lettre écrite à Martín Zapater vingt ans plus tard, rappelle l'amitié qui le liait à Maria Bayeu, comme s'il avait regretté son départ pour Madrid. Aurait-il conçu un tendre sentiment pour elle ? Il n'exprimera rien de tel lorsqu'il épousera Josefa. De toute façon, il ne peut s'attarder à des considérations nostalgiques. Il lui faut préparer ses bagages pour rejoindre lui aussi Madrid.

Tous les trois ans, la prestigieuse Académie des beaux-arts de San Fernando organise un concours pour une bourse d'études, et le jeune homme, recommandé sans doute auprès de Raphaël Anton Mengs par son futur beau-frère, reçu à l'Académie en juillet 1763, s'y inscrit à l'épreuve de peinture. Il entre en compétition avec neuf autres candidats, dont les âges s'échelonnent entre quatorze et vingt ans. Francisco Goya, avec ses dix-sept ans, se situe donc dans la moyenne. Le secrétaire de l'Académie, don Ignacio de Hermosilla, dans un document daté du 4 décembre 1763, a précisé les conditions du concours, après avoir énuméré les noms, lieux de naissance et âges des concurrents : « Toutes ces personnes ont justifié leurs lieux de naissance et âges par les actes de baptême qu'ils ont présentés, en vertu desquels ils ont été admis à concourir et l'assemblée

a proclamé que devaient l'être aussi tous ceux qui se présenteraient pendant le concours à condition de justifier de leur naissance dans ce royaume et d'un âge antérieur à vingt et un ans³... »

Après avoir exposé ces dispositions relativement souples, le secrétaire de l'Académie de San Fernando aborde la question du sujet proposé et du délai imparti aux candidats : « Pour la peinture, dessiner au crayon sur une demi-feuille de papier raisin la statue de Silène qui se trouve à l'Académie. Ces dispositions acceptées [...] on leur a donné jusqu'au dimanche 15 du mois de janvier prochain, jour du vote pour les postes⁴... »

La suite du document précise les modalités envisagées pour le travail des jeunes artistes, et elles sont beaucoup plus strictes, d'autant plus que les séances s'étalent sur plusieurs jours : « On a prévu qu'ils ne travailleront que les jours ouvrables, le matin de 9 heures à 12 heures, et l'après-midi de 2 heures à 4 heures et demie. On a également prévu que personne ne pourrait introduire du papier, ni dessin ni autre aide, ni faire sortir son œuvre de l'Académie. Tous les soirs les dessins resteront sous clé, clé qui sera remise à Monsieur le Vice-Protecteur ; aucun professeur ne pourra venir voir les concurrents ni les guider. Aux peintres et aux architectes on fournira le papier sur lequel ils exécuteront leurs œuvres⁵... »

Si Francisco Goya manie le crayon avec dextérité, ayant été formé dans cet exercice par son père puis à l'école de Luzán, il rejette inconsciemment la statue en plâtre de Silène qui doit lui sembler dépourvue de vie. Il est vrai que l'Académie subit à ce moment l'influence de l'art néoclassique sous l'impulsion de Mengs, admirateur de l'Antiquité et auteur, lors de ses séjours romains, de tableaux où la mythologie a sa place.

Malgré son manque d'enthousiasme, Goya passe le concours, mais le résultat ne se fait pas attendre. Le 15 janvier 1764, la sentence tombe : il n'a recueilli aucune voix, malgré la recommandation de Francisco Bayeu. Le secrétaire de l'Académie de San Fernando, à la fin de son rapport aussitôt après la proclamation, ne mentionne que le nom du gagnant : « Toutes les notes se sont portées sur le n° 5, et Monsieur le marquis de Sarria prenant la liste où figuraient noms et numéros, le 5 se trouvait correspondre à Gregorio Ferro Requejo, et ainsi la bourse lui a été attribuée⁶... »

Francisco Goya se console à la pensée que le lauréat est le plus âgé des concurrents (vingt ans). Gregorio Ferro, protégé par Mengs, aura une longue carrière devant lui, qui le conduira jusqu'à la direction générale de l'Académie de San Fernando au début du siècle suivant. Goya le retrouvera sur son chemin

Pour l'heure, le jeune Aragonais, un peu honteux, ne regagne pas aussitôt Saragosse. D'aucuns ont d'abord affirmé qu'il avait voyagé à travers l'Italie et qu'on avait perdu sa trace pendant deux ans.

En réalité, il reste à Madrid au moins jusqu'à l'automne 1764, profitant sans doute de l'hospitalité de Francisco Bayeu, et attendant que ses proches et ses amis restés au pays oublient sa déconvenue.

Juste avant Noël 1764, il assiste à Saragosse au baptême de son neveu Manuel, le fils aîné de son frère Tomás. Ce dernier quitte la pièce qu'il occupait avec son

épouse dans la maison paternelle, tandis que José Goya la loue à un étudiant. En revanche, la fille aînée, Rita, revient chez ses parents après avoir rompu avec son époux. Il semble que Francisco n'entreprenne pas de nouveau voyage avant 1766. Le séjour en Italie est remis à plus tard, et c'est à Madrid qu'il se rend à nouveau cette année-là.

Le bruit a couru que Francisco avait fui Saragosse à la suite de sa prétendue participation à une « émeute du pain en avril ». Il est vrai que les périodes de sécheresse se sont accumulées depuis 1761, que la liberté du prix du blé dans la capitale aragonaise a été mise à mal par la spéculation. Un épisode des événements d'avril 1766 a beaucoup frappé le jeune homme : don Luis de Goicoechea, oncle de Juan Martin Goicoechea, un ami de longue date de la famille Goya, a vu sa maison incendiée par les émeutiers qui ont voulu faire payer à cette famille de riches négociants la période de disette.

Francisco part pour Madrid tout à fait officiellement au mois de mai 1766, décidé à participer à nouveau au prochain concours de l'Académie prévu en décembre. Il arrive dans une capitale encore ébranlée par la révolte des Capes du 23 mars contre le ministre d'origine italienne, le marquis de Squillace (Esquilache), qui a voulu moderniser, pour mieux la surveiller, la tenue vestimentaire des Espagnols, en remplaçant les traditionnelles longues capes et chapeaux à large bord sous lesquels il était aisé de dissimuler armes et larcins, par le tricorne et l'habit.

Le décret a provoqué la colère du peuple, qui s'est soulevé contre cette mesure arbitraire, avec la complicité de certains esprits éclairés, et a obtenu la démission du ministre. En avril, un autre Italien, membre du gouvernement, responsable d'une modernisation de l'éclairage public à Madrid, Grimaldi, est lui aussi désavoué et bientôt démis de ses fonctions. Cette attitude, réactionnaire et xénophobe, profite au comte d'Aranda, membre influent de l'aristocratie aragonaise, qui devient président du Conseil de Castille, en attendant d'obtenir le poste convoité de Premier ministre du roi Charles III.

Avant d'accéder aux plus hautes sphères du pouvoir, le comte d'Aranda a beaucoup voyagé et rempli des fonctions à l'étranger, notamment en Prusse aux côtés de Frédéric II, puis en France comme ambassadeur. La nomination de procureur général du Conseil de Castille a été pour cet aristocrate réformateur l'étape décisive avant son accession à la présidence de cet organisme d'État.

Goya a tout à gagner à cette arrivée au gouvernement du parti aragonais. Après la protection du comte de Fuentes, il pourra peut-être compter sur celle du nouveau ministre, par l'intermédiaire de Francisco Bayeu dont la notoriété s'affirme. Justement, ce dernier doit présider le jury du prochain concours de l'Académie des beaux-arts de San Fernando.

Le jeune peintre, sur les conseils de son futur beau-frère, y suit les cours de préparation en même temps que deux autres candidats âgés comme lui de vingt ans. Ce sont le propre frère cadet de Francisco Bayeu, Ramón, et un certain Luis Paret. Le concours débute fin décembre 1766, et Francisco attend avec fièvre le choix du sujet pour la section peinture : il s'agit de la représentation d'une scène

historique intitulée comme suit : « Martha, impératrice de Constantinople, se présente à Burgos au roi Alphonse le Sage pour lui demander le tiers des sommes qu'elle avait engagées avec le Sultan d'Égypte pour le rachat de l'Empereur. Le roi lui fait donner la totalité de la somme⁷. »

Parallèlement, Goya prend connaissance du thème faisant l'objet de l'épreuve de dessin, thème historico-moral se référant aux guerres d'Italie au XVI^e siècle : « Les courageux capitaines Juan de Urbina et Diego de Paredes discutent en Italie devant l'armée espagnole du choix de l'un d'eux pour recevoir les armes du marquis de Pescara⁸. »

Le jeune artiste est une fois de plus déçu, se sentant davantage inspiré par le présent que par des événements d'un passé bien lointain qu'il connaît assez mal, car son instruction dans le domaine historique a été malgré tout plutôt succincte. Il essuie un nouvel échec, le premier prix étant attribué à Luis Paret ; Ramón Bayeu recevant une médaille d'or.

Luis Paret, d'origine française, fera lui aussi son chemin jusqu'à l'Académie de San Fernando, se spécialisera dans les peintures de carrousels, de mascarades et saura rendre compte de l'animation joyeuse de lieux madrilènes comme la Puerta del Sol.

Quant à Ramón Bayeu, né en 1746, comme son rival malheureux, il commence tout juste sa carrière en aidant son frère dans l'élaboration de ses tableaux.

Le deuxième séjour de Francisco Goya à Madrid n'aura donc pas été plus fructueux que le premier et, cette fois-ci, il ne s'attarde pas dans la capitale. Il n'en diffère pas moins le voyage en Italie, auquel il songe depuis longtemps, pour honorer des commandes qu'il reçoit à proximité de Saragosse. Sa renommée naissante se limite pour l'heure à « la petite patrie », mais il préfère ne pas laisser passer l'occasion.

Il regagne donc la maison paternelle au début de 1767, tandis que Francisco Bayeu, soutenu par Raphaël Anton Mengs, devient peintre de la Chambre. Goya est d'abord chargé de représenter quelques scènes religieuses pour la chapelle du palais de Sobradriel, à proximité de Saragosse, propriété d'aristocrates locaux, les comtes de Gabarda.

Il peint deux sortes de compositions, à commencer par trois scènes qui lui sont inspirées successivement par des œuvres gravées du Français Simon Vouet et de l'Italien Carlo Maratta : il s'agit du *Songe de Joseph*, de *La Visitation*, et de *La Descente de croix*.

Puis Goya imite partiellement le Corrège dans des représentations de quatre saints, *Sainte Anne*, *Saint Vincent Ferrier*, *Saint Gaetan* et *Saint Joachim*.

Il exécute aussi dans la même période deux petits tableaux pour l'église de Fuendetodos : *Halte lors de la fuite en Égypte* et *Descente de croix*. Ces premières réalisations lui permettent d'assumer en partie les frais de location pour une famille qui s'agrandit.

En 1768, Goya et les siens s'installent dans une nouvelle demeure où logent non seulement les parents et Francisco, mais encore le frère cadet Camilo, qui fait

ses études, la sœur Rita, séparée de son mari, et sa fille Manuela, sans compter la domesticité. Francisco, âgé de vingt-deux ans, devient en quelque sorte le chef de famille et lui apporte sa contribution financière. Mais il rêve d'une vie plus exaltante que va lui procurer le voyage en Italie.

On se perd en conjectures sur l'occasion qui lui est donnée de ce séjour à l'étranger. En 1769, année de ce départ, le peintre Mengs doit retourner à Rome après avoir servi le roi Charles III comme peintre de sa Chambre, où il a été remplacé par celui qu'il a fait venir à ses côtés, Francisco Bayeu, promu en 1767.

Le hasard veut que l'ambassadeur d'Espagne à Rome soit un Aragonais, un certain don Nicolás de Azara qui aurait chargé Goya d'accompagner dans la Ville éternelle l'ancien peintre de la Chambre.

Dans cette éventualité, on peut penser que le voyage de notre jeune artiste aurait été payé. Or il accomplit ce périple à ses propres frais. En outre, il a le choix entre deux itinéraires pour s'embarquer pour l'Italie : selon certains, il gagne Cadix d'où il prend la mer pour Civitavecchia. Selon d'autres sources, peut-être moins vraisemblables, il aurait emprunté une route plus longue : elle consistait à gagner Barcelone, à traverser le sud de la France jusqu'à Gênes avec embarquement pour Civitavecchia.

Pour le choix de ce dernier itinéraire, on fait valoir que le réseau routier s'était bien amélioré depuis le début du règne de Charles III en 1761, et que la nouvelle voie de communication entre Madrid et Barcelone passait par Saragosse. Dans ce cas, pourquoi ne se serait-il pas embarqué à Barcelone, au lieu de faire ce chemin interminable par la grosse chaleur estivale ?

Francisco Goya s'est rendu en Italie, probablement de son plein gré, car à cette époque il était utile de faire un séjour dans la terre par excellence de la culture artistique pour y rencontrer les peintres locaux et s'initier aux courants en vogue. Goya avait en Mengs un bon introducteur dans ces milieux cultivés.

N'oublions pas non plus que Charles III d'Espagne a d'abord été roi des Deux-Siciles et que, tel son prédécesseur immédiat, Ferdinand VI, il a fait venir des artistes italiens, comme Giambattista Tiepolo et ses deux fils. Goya reste à Rome jusqu'en 1771.

Dans le *Carnet italien*, récemment découvert, et rédigé plus tard, le peintre retrace son activité artistique entre 1770 et 1788, et le début de ce document appréciable de quatre-vingt-trois feuillets contient des renseignements intéressants sur les goûts et les travaux du jeune artiste durant son séjour dans la Ville éternelle. Goya, qui semblait au début n'éprouver aucune attirance pour l'art antique, comme l'attestait son premier échec au concours de l'Académie de San Fernando, découvre les grandes sculptures de l'Antiquité et se consacre, par exemple, à des études du *Torse du Belvédère* et de l'*Hercule Farnèse*. Il n'en est pas moins opposé à une imitation servile des Anciens, comme la pratiquaient nombre de peintres contemporains, à commencer par Raphaël Anton Mengs.

Il prend aussi plaisir à faire des esquisses de tableaux de peintres de la Renaissance italienne comme ceux du Guerchin, de Guido Reni et de Raphaël. Il n'est pas non plus indifférent à l'art de la gravure et apprécie Piranèse. Il circule à

travers le pays : Florence, Pise, Sienne, Bologne retiennent sa curiosité d'artiste.

En 1771, dernière année de son séjour, Goya décide de tenter sa chance dans un concours organisé par l'Académie des beaux-arts de Parme. Il espère être admis à cette compétition ne fût-ce que parce que le prince Philippe, le propre frère du roi d'Espagne Charles III, gouverne le duché de Parme. Il écrit donc au comte Rezzonico, secrétaire perpétuel de l'académie locale, une lettre en italien pour lui annoncer l'envoi d'un tableau qu'il a réalisé à Rome. Voici la traduction d'un fragment de cette missive datée du 20 avril 1771 : « Après avoir au préalable avisé Votre Illustrissime Seigneurie du tableau que je faisais en vue du concours de cette Royale Académie, je vous informe à nouveau que je l'ai confié à la poste pour qu'il soit entre vos mains [...]. J'espère que le tableau pourra parvenir à temps pour le concours [...]. Votre très dévoué serviteur⁹... »

Cette œuvre à sujet mythologique est intitulée *Le Sacrifice à Vesta*, dont le fond représente une pyramide sur l'identification de laquelle se sont penchés nombre d'historiens d'art. Selon le marquis de Lozoya, auteur de nombreux ouvrages au cours du XX^e siècle, il s'agirait de la pyramide de Caius Cestius, située près de la porte Saint-Paul à Rome. Dans ce tableau conventionnel, Goya tient à manifester son sens de l'observation de ce détail qui l'a frappé lors de son séjour romain.

Il est admis à concourir, quitte la Ville éternelle pour Parme et attend dans la fièvre le thème qui lui sera imposé : « Annibal victorieux contemple pour la première fois du haut des Alpes les campagnes d'Italie. » Encore un sujet historique, comme dans le précédent concours, qui ne lui a pas vraiment réussi !

Il se met néanmoins à l'ouvrage et obtient une récompense encore modeste : selon certaines sources le deuxième prix, et selon d'autres (et plus sûrement) six voix accompagnées d'une mention spéciale du jury, le premier prix ayant été attribué à un Italien, un certain Paolo Borroni.

Le résultat est assorti d'un commentaire qui ne peut que redonner courage et persévérance à Francisco Goya : le jury « se plaît à observer un maniement du pinceau, une certaine chaleur d'expression, et dans le visage et l'attitude d'Annibal un caractère grandiose... L'auteur est le sieur Francisco Goya, de Rome, et élève du sieur Francisco Bayeu peintre de la Chambre de Sa Majesté Catholique¹⁰ ».

Conforté et encouragé par ces éloges qu'il partage avec son futur beau-frère, Goya espère à son retour en Espagne être sollicité peut-être pour travailler à Madrid.

Peu avant de regagner l'Aragon, il exécute à Rome un de ses premiers portraits, celui de Manuel Vargas Machuca, qui appartient à une famille noble de lettrés espagnols et dont le frère, Francisco, cultive aussi bien la poésie que la physique et la musique, et est l'auteur de nombreuses traductions en italien. Dans ce portrait, Goya n'est pas encore affranchi d'un formalisme académique à la façon de Mengs, mais il sait déjà imprimer une certaine marque de réalisme dans le sourire de son personnage.

Il regagne Saragosse dès la fin juin 1771 par le bateau qui le conduit de Gênes à Barcelone, puis emprunte la route tracée récemment pour relier la capitale de la

Catalogne à Madrid, et dont certains tronçons sont déjà en service depuis Barcelone.

Dans la maison paternelle, il lui faut assumer son rôle de chef de famille, son père venant de cesser toute activité. Heureusement, il ne va pas tarder à recevoir des commandes pour Saragosse, qui lui permettent de patienter avant d'être appelé à Madrid.

C'est du conseil de la Fabrique de la basilique de la Vierge del Pilar que lui parvient la demande, datée du 31 octobre 1771. Dans un premier temps, il est chargé de peindre pour la voûte du petit chœur des esquisses, et son travail doit recevoir la double approbation du conseil de fabrique local et de l'Académie royale de Madrid.

La rapidité de cette commande, la première vraiment importante, s'explique peut-être par les interventions en faveur du jeune artiste de Juan Martin Goicoechea, le négociant bien connu dans les milieux éclairés de la ville, ami de Martin Zapater et de la famille Goya, et de Ventura Rodríguez, architecte du chœur de la Vierge del Pilar.

Ce dernier, né en 1717, et dont Goya fera quelques années plus tard le portrait, a une longue carrière derrière lui, et a participé notamment à l'urbanisation de Madrid encouragée par Charles III, avec l'érection de huit fontaines, dont celles de Cybèle, d'Apollon, de Neptune, et de la porte d'Alcalá. Il a aussi pris part à l'édification des palais du duc d'Albe et du marquis d'Altamira. Membre de l'Académie de San Fernando depuis 1752, puis directeur de la section d'architecture et professeur, il faisait partie du jury du premier concours madrilène auquel ait participé Francisco.

Le 27 janvier 1772, Goya présente aux chanoines de la Vierge del Pilar l'esquisse de la fresque du plafond, dont le sujet est *L'Adoration du nom de Dieu*. Les chanoines, enthousiasmés par « ce morceau habile et d'un goût particulièrement heureux¹¹ », acceptent le projet et font signer à son auteur le contrat dès le lendemain, qui est suivi trois jours plus tard du premier versement, comme l'atteste le rapport du chapitre :

Le 31 janvier 1772 ont été versés 5 000 réaux de billon¹², en acompte, première échéance de 15 000 réaux de billon, pour lesquels Goya s'est mis d'accord et dont il a signé le contrat le 28 de ce mois pour la peinture à la fresque de la voûte du petit chœur de la sainte chapelle¹³...

Il semble bien que ce soit Francisco qui ait demandé la somme de 15 000 réaux qui, au dire de certains, représentait le traitement annuel d'un peintre du roi. Le jeune homme a fait donc preuve d'une incroyable audace, poussé peut-être par ses amis, ou de son propre chef, et il se signalera d'ailleurs toute sa vie par ses exigences financières, harcelant par des missives ceux dont il honorerait les commandes.

Francisco se met aussitôt au travail pour terminer le tableau en juillet 1772.

Si l'influence italienne est perceptible dans la théâtralisation allégorique dont l'artiste a pu s'inspirer en contemplant le plafond à fresque du peintre vénitien

Giambattista Tiepolo, dans la salle du trône au Palais royal de Madrid, lors de son séjour de 1764, Goya n'en imprime pas moins sa marque particulière non dépourvue d'un certain réalisme : les personnages semblent limités à des visages ronds et forts sur lesquels donne une lumière mise en valeur par la préparation à l'ocre rouge.

Ce mélange des genres ne rebute pas les chanoines qui enjoignent à l'administrateur de la Fabrique, Matias Allué, de verser de toute urgence au peintre ce qui lui est encore dû.

Ayant touché ses 15 000 réaux, Goya peut entreprendre d'autres œuvres moins prestigieuses à proximité de Saragosse sans trop de hâte : les moines de la chartreuse Aula Dei, à douze kilomètres de la capitale aragonaise, lui commandent des peintures murales sur la vie de la Vierge pour la décoration de leur église et Goya exécutera onze compositions entre 1772 et 1774. Il n'en reste aujourd'hui que sept, le sanctuaire ayant été endommagé en 1809 lors de l'occupation napoléonienne.

Dans ces toiles, les attitudes des personnages sont encore hiératiques dans leurs vêtements aux larges drapés, et Goya suit les préceptes de son premier maître Luzán en répartissant savamment ombres et lumières. Ce sont *L'Annonciation à saint Joachim*, *La Naissance de la Vierge*, *Les Fiançailles de la Vierge*, *La Visitation*, *L'Adoration des mages*, *La Présentation au temple*, *La Circoncision*.

Goya trouve encore le temps de recopier sur toile pour l'église du village aragonais de Remolinos une fresque sur *Les Pères de l'Église*, qui orne les pendentifs d'un ermitage situé dans la province de Saragosse.

Encouragé par sa notoriété naissante, Goya revendique le titre de « don » qui témoignerait de son ascension sociale et de son aisance. Sa nouvelle demeure située Calle del Arco de la Nao atteste en tout cas l'amélioration de sa condition financière, car elle est assez grande pour y loger neuf personnes, ses parents, sa sœur Rita, son frère Camilo, le couple de Tomás et Polonia et leurs deux fils et lui-même, sans compter les serviteurs.

En cette année 1772, José Goya, en retraite depuis l'année précédente, reçoit la récompense de sa vie : son ami Juan Luzán, frère de José Luzán, le premier maître de Francisco, fait de lui son exécuteur testamentaire !

Goya devient un beau parti aux yeux du chef de la famille Bayeu. Nous savons que le jeune artiste n'était pas insensible aux charmes de Maria, une des sœurs de Francisco, qui s'était mariée, alors que Josefa, l'autre sœur, n'avait pas retenu son attention. Les sentiments n'interviennent pas pour le mariage de convenance arrangé par Francisco Bayeu.

Depuis Madrid, où il siège à l'Académie des beaux-arts de San Fernando, Bayeu a reconnu les mérites de Goya et pense sans doute que ces noces faciliteront la venue du jeune homme dans la capitale espagnole. Les futurs époux ont à peu près le même âge, ce qui alors constituait une exception.

1. *Diplomatario*, José Jimeno baptise Francisco Goya.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. P. Gassier et J. Wilson, *Vie et Œuvre de Francisco Goya*, 1970.
8. *Ibid.*
9. *Diplomatario*.
10. *Ibid.*
11. P. Gassier et J. Wilson, *op. cit.*
12. Le réal de billon est une monnaie de compte qui allie l'argent et le cuivre et équivaut à peu près à un euro.
13. *Diplomatario*.

Goya à Madrid, premiers portraits, cartons et gravures

L'année 1773 s'ouvre sur les préparatifs du mariage de Francisco Goya et Josefa Bayeu, le frère de la fiancée tenant à ce qu'il ait lieu à Madrid, où ses travaux au service du roi sont reconnus. Tout se fait dans la précipitation : en juin la famille Goya loue un nouveau domicile à Saragosse, et les noces sont fixées au 25 juillet, dans la paroisse de Santa María à Madrid.

Francisco Goya n'envisage pas pour l'instant de se fixer dans la capitale espagnole, car il a encore des commandes à honorer en Aragon. Le séjour à Madrid devra être provisoire. Il a prévu à son retour à Saragosse de s'installer avec son épouse chez un ami, Juan Asensio, qui est veuf, et demeure dans le quartier bourgeois du Coso, avec son fils et une servante.

Dès son arrivée à Madrid, le futur couple réside chez Francisco Bayeu, la cérémonie du mariage étant célébrée dans la paroisse du peintre de la Chambre. L'acte est rédigé en date du 25 juillet par le vicaire de la paroisse de Santa María qui a uni Josefa et Francisco. Après avoir rappelé la date du contrat signé le 19 du même mois, en présence de l'évêque auxiliaire de Madrid et du notaire, qui ont vérifié que ce mariage n'enfreignait pas les principes du concile de Trente et que les deux époux avaient reçu une instruction religieuse dans les normes, l'auteur du document évoque les participants en ces termes : « J'ai marié solennellement par des paroles qui rendent l'union réelle et légitime don Francisco Goya, natif du village de Fuendetodos, du diocèse de Saragosse, fils de José Goya et Gracia Lucientes avec doña Marie Josèphe Bayeu, native de Saragosse, fille de don Ramón Bayeu et de doña Maria Subías. Les témoins furent D Joseph Esconción et Juan Sánchez. Et le même jour je leur ai donné la bénédiction nuptiale dans l'oratoire de Saint-Paul en présence des témoins don Francisco Bayeu et doña Sebastiana Mercrein [l'épouse de Francisco Bayeu]. Signé par moi¹... »

Les deux époux ne tardent pas à regagner Saragosse pour s'installer comme prévu chez don Juan Asensio, et Francisco reprend ses pinceaux afin de continuer les peintures murales destinées à la chartreuse Aula Dei et les œuvres commandées pour l'oratoire du palais de Sobradiel.

À la fin de 1774, il achève les premières consacrées à onze épisodes de la vie de la Vierge, dont *La Visitation* et *La Circoncision*. Ces tableaux se caractérisent par leur aspect monumental et leur perspective verticale, les personnages s'échelonnant sur des marches, un peu à la manière de Rembrandt dans sa *Crucifixion*. Leurs attitudes hiératiques, les larges drapés de leurs vêtements et les éclairages très contrastés ne révèlent pas une grande originalité de l'artiste qui s'est senti sans doute contraint par l'imposition des sujets.

Il en est un peu de même pour l'oratoire du palais de Sobradiel, où l'on a décelé l'influence de Mengs, Goya se trouvant par ailleurs un peu obligé par la protection que lui a dispensée un membre de la famille du comte de Fuentes, son premier mécène, le très conventionnel chanoine Ramón Pignatelli.

À son retour d'Italie, le peintre allemand s'arrête justement à Saragosse.

Portraitiste attiré du souverain Charles III et décorateur de quelques pièces du Palais royal de Madrid, il assume aussi la fonction de directeur de la Manufacture de tapisseries de Santa Bárbara².

Goya a fait sa connaissance lors de son premier séjour déjà lointain dans la capitale espagnole, grâce à l'entremise de Francisco Bayeu. Séduit par l'œuvre du jeune peintre à la Vierge del Pilar, dès son retour à Madrid, il fait partager son enthousiasme à Francisco Bayeu et décide d'appeler l'artiste aragonais à la Cour.

Nous sommes à la fin de 1774 : Josefa a mis au monde un premier fils prénommé Antonio au mois d'août précédent. Le couple n'habite plus chez Juan Asensio mais a emménagé dans une vaste demeure louée à une autre famille. Outre Josefa, son époux et leur enfant, une partie des proches de Goya s'y installe : sa sœur Rita, son frère Camilo qui fait sa troisième année d'études de théologie et, bien sûr, ses parents. Josefa a engagé une seconde servante.

Cependant, Goya ne peut refuser l'offre séduisante de Raphaël Anton Mengs et se met en route pour la capitale avec sa femme et son fils, Antonio. Il s'installe chez son beau-frère pour des raisons économiques. À peine arrivé, il reçoit des commandes de Mengs pour la Manufacture de tapisseries de Santa Bárbara, des cartons ou tableaux peints à l'huile, de différentes dimensions, destinés à servir de modèles aux tisserands et teinturiers chargés de les reproduire.

Goya travaille sous la direction de son beau-frère à l'élaboration d'une quarantaine de cartons dont les sujets sont des scènes populaires. Ces œuvres voient le jour entre 1775 et 1776, et Goya, soucieux de leur rentabilité, les décrit pour mieux en fixer le prix à l'avance.

C'est ainsi que le premier de ces tableaux dont il vient de faire l'esquisse, *Le Goûter au bord du Manzanares*, est estimé à 7 000 réaux :

Il représente un goûter que cinq jeunes gens ont organisé à la campagne et une vendeuse d'oranges qui doit leur vendre ses fruits et quatre personnages plus loin se promènent dans un paysage ombragé dont les quelques fermes montrent la proximité d'un village³...

Parallèlement à cette tâche imposée, Goya s'essaie à la gravure, se souvenant sans doute des œuvres italiennes, et en particulier celles du fils de Giambattista Tiepolo, Domenico, qu'il avait probablement connu lors de son séjour madrilène de 1766.

En 1774, une première planche voit le jour. Il s'agit d'un sujet religieux : *La Fuite en Égypte*. La gravure se caractérise par les figures monumentales de la Vierge et de saint Joseph dans un espace réduit. Le dessin est encore simple, et Goya, à la manière de Rembrandt, prend soin de faire donner la lumière sur le visage de Marie.

Enthousiasmé par ce nouvel art, il commence ses copies gravées de toiles de Diego de Velázquez, le fameux peintre du siècle d'Or très apprécié par la Cour. Les gravures de Goya permettront la diffusion plus aisée de ces chefs-d'œuvre. L'artiste reproduit notamment, entre 1775 et 1778, les portraits équestres du roi d'Espagne Philippe IV, de sa première épouse Isabelle de Bourbon, du ministre et

favori le comte-duc d'Olivares, de l'infant Baltasar Carlos.

Est-ce le fruit de recommandations de la part de Raphaël Anton Mengs et de Francisco Bayeu, les deux peintres les plus en vue de l'entourage royal ? D'autres commandes s'ensuivent : Goya est chargé d'exécuter pour la salle à manger de la résidence du prince des Asturies à l'Escorial une série de neuf cartons de tapisserie et se hâte d'en dresser une liste qu'il soumet avec leurs prix respectifs au premier architecte du roi, Francisco Sabatini, en date du 24 mai 1775. Il s'agit de scènes de chasse décrites avec précision ainsi que leurs emplacements :

Un tableau qui représente un sanglier traqué par quatre chiens, trois accrochés à lui et un autre à terre, et quatre chasseurs prêts à achever l'animal à la baïonnette... La valeur de ce tableau se monte à 5 000 réaux de billons [*Chasse au sanglier*]. Deux tableaux se trouvant au-dessus des fenêtres. Sur l'un sont représentés deux chiens de chasse attachés, par terre deux escopettes [*Chiens en laisse*] [...] sur l'autre est représenté un filet suspendu à un arbre, sous lequel passe un chien, une cage contenant un hibou, une autre à côté avec un chardonneret et trois oiseaux qui volent vers le hibou [*Chasse au hibou et au filet*]. La valeur de ces deux tableaux se monte à 2 500 réaux de billon. Une encoignure représentant un chasseur chargeant son escopette et un chien au repos au premier plan, un peu plus en arrière deux chasseurs qui parlent [*Chasseurs et Chiens*]. Le prix en est de 1 500 réaux de billon. Une autre⁴...

La minutie dans la description de ces scènes montre par le prix que leur attribue le peintre la conscience qu'il prend de son talent et la passion qu'il nourrit pour les exploits cynégétiques qu'il partage avec le destinataire, l'héritier du trône, et qu'il pratique de temps à autre aux environs de Madrid. D'autres cartons plus spécifiques encore naissent : avec *La Chasse à la caille*, *Jeunes Garçons chassant au hibou*, *Le Gibier mort*.

Goya prend plaisir à mêler la chasse authentique et les jeux d'enfants, afin de donner plus de spontanéité aux mouvements des personnages et des animaux, et fait une entorse à la tradition des grandes scènes de chasse au profit d'une certaine intimité.

Quoi qu'il en soit, ces tableaux destinés à la salle à manger du prince héritier à l'Escorial sont bienvenus en automne, saison où l'on traque le gibier dans les forêts qui jouxtent le monastère et la résidence royale. L'infant Charles, prince des Asturies, est si séduit qu'il se hâte de commander à Goya d'autres cartons pour sa salle à manger et son salon au palais du Pardo, dont l'exécution s'échelonne entre la fin de 1775 et 1780.

La réputation que s'est forgée rapidement le peintre auprès de la Cour rejaillit sur sa famille, et en particulier sur son frère cadet Camilo qui a terminé ses études de théologie et obtient, grâce à la recommandation royale, une charge de chapelain non loin de Madrid, à Chinchón. Francisco, triomphant, offre comme récompense au nouveau promu un tableau de l'*Assomption de la Vierge* destiné au retable d'une des chapelles de l'église locale.

Alors que le peintre, installé à Madrid, consacre son talent au service des infants, en cette fin d'année 1775, Francisco Bayeu et les siens ont regagné provisoirement Saragosse. Le peintre de la Chambre a, en effet, été appelé pour

s'acquitter à son tour d'une commande pour la Vierge del Pilar. Il a donc l'occasion de voir les œuvres réalisées par Goya pour ce sanctuaire, et apprend en même temps la nomination de Camilo à son poste de chapelain.

Le beau-frère de l'artiste se montre quelque peu jaloux de la faveur royale témoignée à Francisco Goya. Si Camilo se fait l'écho auprès de Martin Zapater de cette rancune naissante de la famille Bayeu à l'égard du peintre au talent à présent reconnu, Francisco Goya reste discret, voire laconique, quant à sa propre désillusion dans une lettre à son ami du 6 septembre.

Il préfère, en toute confiance, savoir gré à Martin Zapater de plaider sa cause auprès de Bayeu (qu'il mentionne par son prénom) et lui parler des œuvres qui lui sont destinées. Voici ce qu'il lui écrit : « Je me réjouis que tu te divertisses et que tu rendes visite à Francisco. Je suis bien informé de tout ce que tu dis concernant cette œuvre [celle de Saragosse exécutée par Goya], et il vaudra mieux qu'on n'y pense plus ; je te remercie et le temps qui me reste est pour te dire que j'ai ici le saint Christophe et que par-derrière je te ferai la Mater Dolorosa. Ton ami de tout cœur attend tes ordres⁵. »

À vrai dire ce billet est la suite d'une lettre du mois précédent dans laquelle il charge Zapater de trouver un travail pour son frère Tomás et de faire appel aux recommandations auxquelles lui donne droit sa position aisée à Saragosse. Il lui enjoint également d'aider sa sœur Rita à payer le loyer de la maison qu'il a laissée et de lui en faire part pour remboursement.

Francisco Goya, pour le moment, ne souhaite pas s'attarder sur les ragots diffusés contre lui. Il est bien assez occupé à honorer les commandes royales et s'attaque donc pour ses cartons à des sujets populaires, délaissant la mythologie, l'histoire profane et sacrée traitées par ses prédécesseurs dans des œuvres du même genre, au profit de scènes de la vie quotidienne, fruits de son observation directe.

Une première série, élaborée entre 1776 et 1778, se compose de dix cartons destinés à la salle à manger des princes des Asturies au palais du Pardo intitulés *Le Parasol*, *Promenade en Andalousie*, *La Rixe à la nouvelle auberge*, *Danse au bord du Manzanares*, *Rixe à l'auberge du coq*, *Le Goûter*, *Les Buveurs*, *Le Cerf-volant*, *Les Joueurs de cartes*, *Enfants gonflant une vessie*.

Il semble qu'il n'habite plus la maison des Bayeu et ait emménagé dans une propriété appartenant à un certain José Vargas. C'est là que, le 15 décembre 1775, Josefa met au monde un autre fils du nom de Eusebio Ramón. Il n'en fait pas état à son ami Zapater, leur correspondance connaissant une éclipse jusqu'en 1777. Francisco est bien trop occupé par les œuvres dont il a accumulé les commandes et par l'avancement de sa carrière.

Dans le courant de 1776, il reçoit deux lettres d'amis de Séville. La première, datée du 3 juin, écrite par un certain Ramón Picardo, fait allusion à une éventuelle visite de Goya et à la possibilité de lui fournir de l'argent pour son séjour en Andalousie : « Si tu veux venir tu verras Casilda qui vit en compagnie de la Gitane arrivée très malade de Gibraltar. Si tu as besoin d'argent, demande-le sur mon compte à Sébastien le tailleur qui a de l'argent qui m'appartient. Dieu

veuille que tu arrives à temps⁶... »

Les dernières lignes de cette missive attestent l'impatience de Picardo à retrouver le peintre.

La seconde lettre du même mois, envoyée de Séville par Ruperto de Ortigosa, un médecin, tend à rassurer le peintre qui est peut-être tombé malade : « Vous savez bien, l'ami Goya, que le médecin est un confesseur avisé. Ne craignez rien et ne vous laissez pas troubler. Mais tenez-vous-en toujours au proverbe : "Qui se ressemble s'assemble." Je suis avec vous avec l'estime et la prévenance que je vous dois⁷. »

Ces deux billets laisseraient supposer que Goya avait bien l'intention de se rendre dans la ville andalouse mais en avait sans doute été empêché par la maladie. On ne trouve pas trace de commande pour Séville et l'on suppose qu'il envisageait un voyage d'agrément, pour rencontrer une certaine Casilda, entre autres, à laquelle il est fait allusion dans la première lettre.

Le mois suivant, il n'est plus question d'un déplacement éventuel, et un échange de correspondance se noue entre Juan Francisco de Ochoa, trésorier général de Sa Majesté, et le tout-puissant peintre du roi, Raphaël Anton Mengs. Le premier, en date du 11 juillet, recommande au second trois peintres, respectivement et dans cet ordre, don José del Castillo, don Francisco Goya et don Ramón Bayeu :

Je dois seulement vous communiquer qu'actuellement nous manquons tellement de personnes qui peuvent être utiles dans cette capitale qu'il faut en prendre quelques-unes au service du roi pour s'acquitter des commandes et œuvres nécessaires à la Royale Manufacture de tapisseries [...]. Pour parvenir au but souhaité de voir Sa Majesté bien servie, avec possibilité d'avancement pour les artistes, les salariés ne devront pas subvenir à leur entretien complet afin qu'il leur reste le désir de réaliser des œuvres pour le roi. Celles-ci devront être rétribuées à part sur proposition de leur salaire et de leur mérite [...]. Sur la valeur qu'on jugera que les œuvres méritent on leur paiera la moitié, mais sur les œuvres qui seraient constituées d'esquisses réalisées par un autre peintre de Sa Majesté on ne leur paierait qu'un tiers de la valeur. Tous les peintres au service du roi doivent s'astreindre à ne travailler pour personne sans autorisation expresse de leurs supérieurs respectifs et ne pas solliciter une telle autorisation [...]. De même ceux qui auraient en commande une œuvre ne l'abandonneront pas pour une autre⁸...

Après avoir énuméré ces règles intransigeantes applicables aux peintres travaillant pour Sa Majesté et pour d'autres organismes, Mengs fait à don Juan Francisco Ochoa des propositions de rétribution pour chacun des artistes pressentis, et offre à Francisco Goya la somme de « 8 000 réaux pour l'instant... ». Le ton est à la fois laconique et prometteur.

Encouragé par cette offre, le mois suivant Goya s'enhardit à solliciter le poste de peintre du roi, et le trésorier de Sa Majesté fait état au contrôleur général à la fois de la recommandation de Mengs et de la requête de Francisco pour conclure en ces termes :

Il me semble normal que Votre Excellence soutienne la demande du dit don

Francisco Goya, sans que cela empêche l'existence outre du premier peintre Mengs, de don Andrés de la Calleja, qui touche un salaire annuel de 30 000 réaux, don Antonio González, 12 000, don Antonio Velázquez, 18 000 ; don Francisco Bayeu, 30 000, don Mariano Salvador de Maella 18 000 [...]. En effet la plupart des peintres susdits se trouvent occupés constamment aux œuvres qui dépendent du service royal à l'intérieur et à l'extérieur de la capitale, et il est normal que l'on en favorise d'autres à qui on fait des commandes, et en particulier celles qui sont destinées à la Manufacture royale de tapisseries⁹...

Tous les artistes cités ont sur Goya le privilège de l'expérience et de l'âge ; ainsi Antonio Ruiz González, né en 1711, désigné par Ferdinand VI lors de la création de la célèbre Académie des beaux-arts de San Fernando comme l'un des administrateurs de la section peinture à côté de Van Loo, et qui a conservé ce poste jusqu'à sa mort en 1788. Lors de la décennie précédente, sa fidélité à l'Académie lui a valu une médaille d'or et sa notoriété s'est répandue hors du périmètre madrilène, jusqu'à l'Académie de San Carlos de Valence créée en 1767 par le roi Charles III, et dont il a été nommé membre en 1768. Plus récemment, en 1771, il a été fait membre d'honneur de l'Académie impériale de Saint-Petersbourg. Ses œuvres consistent en portraits du roi Ferdinand VI et en tableaux allégoriques, comme celui qui glorifie la création de la *junta* précédant celle de l'Académie.

Francisco Bayeu, le beau-frère de Goya, nommé peintre de la Chambre en avril 1767, touche un salaire de 24 000 réaux, qui atteint, deux ans plus tard, 30 000 réaux.

Mariano Salvador de Maella appartient à la même génération que le précédent, puisqu'il est né en 1739 et a suivi les cours de l'Académie à peine créée. Il a effectué un long séjour en Italie, de 1758 à 1765, qui lui a permis de s'imprégner des grandes œuvres baroques de la Ville éternelle. De retour à Madrid, il a été aussitôt promu académicien. Plus récemment, en 1774, il devient peintre de la Chambre, en reconnaissance d'une œuvre déjà importante, notamment dans la décoration allégorique de trois plafonds pour le Palais royal de Madrid, les résidences royales extérieures à la capitale, les peintures de la voûte de la Collégiale de la Granja à Ségovie et du plafond de la Casita del Labrador, résidence royale d'Aranjuez près de Tolède. Lorsque Goya fait sa demande, Maella termine des tableaux sur la vie de sainte Léocadie pour le cloître de la cathédrale de Tolède.

Le jeune peintre aragonais doit encore donner d'autres preuves de son talent pour prétendre au titre convoité de peintre de la Chambre. Déçu sans doute d'avoir été éconduit, il refrène son impatience, et poursuit ses cartons de tapisserie.

À la fin de cette année 1776, le roi Charles III procède à un remaniement ministériel qui s'avérera favorable à la carrière de Goya : le marquis de Grimaldi, d'origine génoise, revenu aux affaires après avoir été destitué suite à son initiative malheureuse de modernisation de l'éclairage public, est définitivement écarté au profit de José Moñino, tout récent comte de Floridablanca.

Cet ex-magistrat qui appartient à la noblesse de robe fait partie des esprits

éclairés qui protégeront Goya, et le souverain ne se soucie guère des protestations qui s'élèvent chez les membres de la haute noblesse contre sa désignation.

Au début de 1777, Francisco Goya renoue sa correspondance avec Martin Zapater. Dans une lettre affectueuse du 22 janvier, il se plaint de son absence qui laisse supposer la visite récente ou future de cet ami. Puis il se montre envieux de l'aisance de son ami négociant, qui lui a permis de s'offrir une maison de campagne. Il semble que la grande ville de Madrid, avec les désagréments du développement de l'urbanisme, lui pèse quelque peu : « Régale-toi bien dans ta campagne, j'en connais un qui en a bien assez de se casser la tête et qui aimerait bien faire comme toi. Je crois que ma femme va accoucher aujourd'hui même. Adieu petit gredin de mon cœur... Goya. »

Nouvelle confirmée en post-scriptum : « Ça y est ! La Pepa a accouché d'un beau garçon ! Adieu mon cher Martin Zapater¹⁰ ! »

Josefa Bayeu, appelée familièrement par son époux la Pepa, met au monde un fils prénommé Vicente Anastasio qui ne vivra que quelques heures. Elle donnera d'ailleurs au peintre sept enfants dont un seul survivra. Est-ce le choc de cette mort qui affecte le peintre ainsi que le surcroît de travail dû à la multiplication des commandes ?

Francisco tombe malade, assez pour interrompre sa correspondance en février et ne se remettre au travail qu'au mois de mars 1777.

En date du 3 de ce mois il écrit à l'architecte en chef du roi, Francisco Sabatini, pour lui décrire en détail un de ses tableaux, *Danse au bord du Manzanares*, qui fait partie des cartons de tapisserie destinés à la salle à manger du palais du Pardo, et il en fixe le prix :

Il représente un bal au bord du Manzanares, deux *majos* et *majas*¹¹ qui dansent des séguedilles, et deux autres qui jouent de la musique : l'un d'eux chante en s'accompagnant de la guitare, un autre joue de la mandoline en guise d'accompagnement, et un autre sur le même premier plan marque le rythme de ses mains. Derrière eux se trouvent une autre *maja* et deux autres qui font partie du même groupe. Plus près du fleuve, se trouve un militaire en conversation avec un autre qui s'est déplacé du bal pour aller se désaltérer. Il y a au premier plan plusieurs capes et chapeaux, et au loin on voit un peu Madrid du côté de San Francisco... Il vaut 8 000 réaux de billon¹².

Les *majos* et *majas*, protagonistes de cette scène où le mouvement et la vivacité des coloris dominant, sont des types populaires reconnaissables aux capes et chapeaux qu'ils ont laissés pour entrer dans la danse, ces capes et chapeaux qu'avait voulu interdire naguère le ministre italien Squillace, provoquant une émeute qui lui avait coûté sa place.

Ces accessoires vestimentaires mis en valeur par Goya manifestent bien une tradition castillane heureusement remise à l'ordre du jour par le nouveau ministre de pure souche espagnole, le comte de Floridablanca. Au loin l'église San Francisco el Grande est encore en chantier, Goya contribuera plus tard à sa décoration. Située à proximité du Palais royal à la faveur du développement de l'urbanisme, elle remplacera l'ancienne cathédrale du XVII^e siècle de San Isidro el

Real.

Le peintre se montre soucieux de son gain et rêve encore, après avoir amassé un certain pécule, de faire l'acquisition d'une maison de campagne comme son ami Zapater à qui il s'ouvre de ses intentions en avril 1777, non sans avoir auparavant fait allusion à sa récente maladie : « Mon très cher. Je savais déjà par Mariano que tu t'étais fait du souci pendant ma maladie [...]. Grâce à Dieu tout va bien à présent et en plus j'ai l'espoir d'avoir bientôt une petite campagne... Grâce à Dieu, je l'ai échappé belle¹³... »

D'une façon caractéristique, et qui témoigne de l'aisance financière et de la notoriété acquises par le peintre, il signe « Francisco de Goya », alors qu'il n'a encore entrepris aucune démarche pour vérifier la noblesse éventuelle de ses origines du côté paternel.

Gloriole passagère, vantardise d'un parvenu ? Il oublie la maison de campagne où il espérait pouvoir aller chasser, poursuit l'exécution des cartons de tapisserie pour la salle à manger des princes au palais du Pardo et transmet à Francisco Sabatini, au mois d'août suivant, la description de quatre nouvelles œuvres, assorties bien sûr de leurs prix respectifs :

Le premier [carton] représente une auberge où viennent d'arriver des postillons et muletiers de plusieurs provinces d'Espagne, et après s'être reposés, ils se sont mis à jouer aux cartes, et à ce propos se sont pris de querelle, et un Murcien en malmène deux, un autre qui s'entremet le tire par sa tunique qu'il lui a déchirée [...]. Un autre animé des mêmes intentions les menace d'une branche qu'il tient dans la main. Il y en a deux qui luttent à terre, presque au premier plan et un autre [...] qui tient une pierre dans la main et fait le geste de fuir. À la porte de l'auberge il y a plusieurs personnes. L'aubergiste ramasse l'argent et un autre s'apprête à descendre de cheval armé d'un pistolet. L'ensemble de ce tableau comprend treize personnages et quelques-uns apparaissent au loin [...]. Sa valeur 10 000 réaux de billon¹⁴.

Dans cette toile intitulée *Rixe à la nouvelle auberge*, le souci du mouvement et de la précipitation guide le peintre dans l'évocation de ce différend entre joueurs invétérés, et il n'oublie pas de représenter la foule des spectateurs.

Il décrit avec la même précision les personnages qui apparaissent dans *La Promenade en Andalousie*, s'attardant en particulier sur les vêtements du Gitan qui essaie de séduire la Gitane, « dont le compagnon s'arrête pour lui chercher querelle, et la Gitane l'incite à passer son chemin¹⁵... ». Une fois de plus ceux qui assistent à la scène au premier et au deuxième plan guettent l'incident. Goya estime la valeur de la toile à 5 000 réaux de billon.

Le Buveur et un jeune garçon qui mange son pain sont assis côte à côte au premier plan, tandis que par-dérrière trois autres personnages empruntent un chemin. Les spectateurs sont nettement moins nombreux dans cette scène de genre estimée à 1 500 réaux de billon. Il en est de même pour *Le Parasol* qui représente « une jeune fille assise sur un talus, un petit chien sur sa jupe, à côté d'un garçon debout qui lui fait de l'ombre avec deux parasols¹⁶... ».

C'est la première fois que le chien, auparavant associé aux tableaux de chasse, apparaît chez Goya comme animal de compagnie, et il le fera figurer bien souvent

aux pieds ou à côté des dames de la haute noblesse. Après avoir estimé l'œuvre à 1 500 réaux, le peintre se permet de rappeler à Francisco Sabatini que la somme pour l'ensemble de la série se monte à 18 000 réaux.

Ce n'est que le début de cette correspondance très suivie de Francisco Goya avec l'architecte du roi. Né en 1722, Francisco Sabatini était déjà au service du futur Charles III lorsqu'il régnait sur les Deux-Siciles, et l'avait rejoint en Espagne en 1760. Militaire de formation, il cumulait dès son arrivée les fonctions d'architecte en chef et d'inspecteur général des armées. Il dirige bientôt la construction des fabriques de porcelaine du Retiro et, dans un souci d'hygiène, invente des charrettes fermées pour le transport des ordures, création qui porte le nom burlesque de « chocolatières de Sabatini ».

Goya est pressé de toucher ce qui lui est dû pour les cartons de tapisserie et harcèle quelque peu son interlocuteur car de nouvelles commandes l'attendent.

Il répond à des courriers réitérés de Martin Zapater, en date du 21 janvier 1778. Après un début au ton badin et effusif, il confie à son interlocuteur que ses amis Salas et Martin Goicoechea (dont la fille épousera le fils unique du peintre) lui ont transmis de nouvelles commandes de la part des chanoines de la Vierge del Pilar :

Don Martin Goicoechea et Salas me réclament quelque chose pour les chanoines. Ils veulent voir si je suis capable de faire ce travail. J'envoie une estimation du prix. Mais chut ! C'est un secret ! je garde les esquisses de tous les tableaux que je fais et je peux dire que chacune est meilleure que la précédente¹⁷...

Dans cette lettre, Goya se réfère à l'ami de la famille Goicoechea qui l'a protégé depuis le début, et au sculpteur Carlos Salas, qui a dix-huit ans de plus que lui et auquel on doit notamment la plupart des médaillons qui ornent la sainte chapelle de la Vierge del Pilar.

En attendant confirmation de ces promesses, Francisco Goya fait face à de nouvelles commandes de la Cour : elles lui viennent du prince des Asturies, héritier de la Couronne, qui s'adresse une fois de plus à lui pour la décoration de ses appartements du Pardo et de sa chambre à coucher. Francisco Sabatini reste l'interlocuteur privilégié pour recevoir les propositions du peintre pour six tableaux avec leurs prix respectifs, la somme totale en étant fixée à 15 000 réaux de billon. Comme d'habitude, il n'omet aucun détail dans sa description :

Le premier représente cinq jeunes gens qui sont sortis dans la campagne pour lancer un cerf-volant, qu'ils remontent. L'un d'entre eux observe la scène, cigare aux lèvres ; plusieurs personnages se sont joints à eux pour observer la scène et parmi eux une demoiselle et un petit-maître. Le nombre de personnages... est de 13... sa valeur est de 7 000 réaux de billon...[*Le Cerf-volant*.]

Le deuxième représente quatre hommes qui jouent aux cartes. Derrière eux trois autres regardent et l'un fait signe à son compagnon d'en face du point gagné par son adversaire. Ces sept figures constituent un groupe qui forme le tableau ; il y a un arbre avec une cape qui leur fait de l'ombre et son paysage correspondant [...] sa valeur 5 000 réaux de billon [*Les Joueurs de cartes*].

Le troisième représente deux jeunes garçons debout, l'un d'entre eux soufflant

dans une vessie et l'autre attendant pour l'attacher ; derrière eux se trouvent deux paysans, et deux femmes qui semblent attendre les jeunes garçons. Paysage et arbres touffus [...] sa valeur 1 500 réaux de billon [*Enfants gonflant une vessie*].

Le quatrième représente quatre jeunes garçons qui cueillent des fruits, et pour y parvenir l'un est monté sur l'autre, et les deux autres les recueillent dans le chapeau ; au loin une futaie et des montagnes [...]. Sa valeur 1 500 réaux de billon [*Enfants cueillant des fruits*]¹⁸.

La majorité de ces toiles présente une unité par le choix de scènes populaires et rurales et de jeunes garçons, illustration de l'intérêt du peintre pour les enfants et leurs jeux qu'il a pu observer, ou qui témoignent de la réminiscence nostalgique de sa propre enfance. Les gestes des joueurs de cartes sont très suggestifs. Il reste laconique sur les paysages auxquels manifestement il n'accorde que la valeur limitée d'un simple cadre.

Francisco Goya poursuit sa tâche dans le registre des scènes de genre et adresse, au printemps 1778, au même Sabatini son carton de tapisserie intitulé *L'Aveugle à la guitare* qui est minutieusement décrit par un employé au service de l'architecte, sans oublier d'en préciser le cadre :

Il représente une vue de la petite place de la Cebada entourée par des édifices en perspective : au premier plan un aveugle, chantant au son de sa guitare accompagné de son guide, dix hommes, deux femmes et un gentilhomme à côté de ces dernières, tous disposés en cercle ; derrière on voit en partie un autre personnage à cheval. Devant tous ces personnages, deux jeunes garçons assis, un noir avec sa cruche sur les hanches, qui porte à la main une corbeille de laitons avec des verres, et vend de l'eau à ceux qui écoutent l'aveugle ; plus loin et sur le côté du tableau on voit des gens qui se pressent devant une vendeuse de melons en train de fixer le prix d'un fruit tenu par un client dans sa main [...]. À l'opposé une charrette tirée par deux bœufs avec celui qui les conduit, par terre plusieurs fragments de pierres destinées à l'édifice que l'on voit en construction par les échafaudages et palissades qui sont peints. Dans une des maisons sur la partie arrière, on voit l'horizon et le ciel plein de nuages¹⁹.

L'artiste traite avec maestria plusieurs sujets, non seulement le spectacle offert par le joueur de guitare, mais les activités mercantiles et urbanistiques, ces dernières s'inscrivant dans le développement du Madrid du siècle des Lumières.

Dans cette même lettre du 1^{er} mai à Sabatini, il insiste sur le nombre de personnages qu'il a représentés et sur le paysage en perspective avant d'estimer sa toile à 10 000 réaux de billon. Celle-ci est destinée à figurer dans l'antichambre des infants au palais du Pardo.

L'été suivant, le peintre est en mesure de livrer neuf estampes dessinées et gravées à l'eau-forte d'après les originaux grandeur nature peints par l'illustre Diego Velázquez.

Le 28 juillet 1778, Goya prend sans doute l'initiative d'une sorte de publicité personnelle en faisant une présentation de ces œuvres destinées à la vente en des termes qui révèlent déjà en lui l'homme d'affaires :

Elles représentent les portraits à cheval des rois Philippe III et Philippe IV et des reines Marguerite d'Autriche et Isabelle de Bourbon et celui de don Gaspar de

Guzmán comte-duc d'Olivares, celui de l'enfant Baltasar Carlos, les portraits en pied de Ménippe et Ésope et du nain assis [*El Primo* ou *Le Cousin*]. Elles sont vendues dans la librairie de don Antonio Sancha située dans l'ancienne Douane et dans celle de don Manuel Barco, située Carrera de San Jerónimo. Leurs prix sont les suivants : les personnages à cheval valent 6 réaux et les autres 3. Elles sont vendues ensemble ou séparées²⁰.

Le second point de vente se trouve dans cette Carrera de San Jerónimo au centre névralgique de la capitale, à proximité de la Puerta del Sol, un lieu très animé et fréquenté.

Le peintre avait été initié au burin dès son apprentissage, mais c'est la première fois qu'il exécute ce genre d'œuvres pour des commandes officielles. Il convient d'ajouter à la série la planche intitulée *Les Ivrognes*, éditée à la fin de l'année 1778.

La critique postérieure a particulièrement retenu le portrait du jeune enfant Baltasar Carlos, fils du roi Philippe IV, et souligné le charme et l'assurance dans sa façon de monter à cheval. Goya a manifestement été bien inspiré dans sa représentation de l'enfant royal, comme il l'a été dans celles des enfants du peuple et le sera plus tard pour les enfants du frère cadet du roi.

C'est encore un enfant qui est à l'honneur dans un des douze cartons de tapisserie destinés à la chambre à coucher des princes des Asturies pour le Pardo et qui voient le jour entre 1779 et 1780 : cette œuvre est intitulée *L'Enfant à l'oiseau*, un enfant assis au pied d'un arbre en train de jouer avec le petit volatile.

S'il est accoutumé à dépeindre avec spontanéité le premier âge, Goya inaugure dans cette même série de cartons le thème tauromachique à travers une scène intitulée *Novillada* : quatre jeunes gens s'amuse avec un *novillo* ou jeune taureau, l'un faisant le geste de lui accrocher une cocarde, un autre de le travailler à la cape, et les deux derniers prenant la fuite ; plus loin apparaissent plusieurs personnages qui contemplent la scène par-dessus un mur. Francisco Goya utilise toujours un double plan avec acteurs et spectateurs.

Lui-même est très amateur de corridas et le prouve dans une lettre à son ami Zapater en date du 7 octobre 1778 en se faisant l'écho de la vaine rivalité entre partisans de Romero et ceux de Costillares, et en prenant parti pour le second, mais bien sûr avec l'humour qui convient et une jovialité exceptionnelle :

En ce qui concerne les toreros tu n'as pas toute ta tête car tu n'aimes pas autant Romero que Costillares et pourtant tu te montres plus sensé que ceux qui ont écrit à Francisco à ce propos, et ces lettres m'ont bien fait rire. C'était un peu comme si nous ne savions rien, elles venaient nous décrire tous les détails avec un sérieux de notaire. Allez, allez, petit, vous êtes tous des bourriques ! Et bon Dieu, vive Costillares ! Il n'a pas besoin de notaire, lui²¹ !...

Goya choisit de ne pas prendre au sérieux ce qui n'est qu'un passe-temps agréable. C'est le conseil épicurien qu'il donne à son ami. Et la fin de la lettre est ponctuée par des éclats de rire.

1. *Diplomatario*, 25 juillet 1773.
2. Prénom de la première épouse du roi précédent Ferdinand VI, Barbara de Bragançe.
3. *Ibid.*, À Francisco Sabatini.
4. *Ibid.*, 24 mai 1775.
5. *Ibid.*, À Martin Zapater.
6. *Ibid.*, Ramón Picardo à Francisco Goya.
7. *Ibid.*, Ortigosa à Francisco Goya.
8. *Ibid.*, Juan Francisco à Mengs.
9. *Ibid.*, Juan Francisco de Ochoa sur un mémorial de Goya.
10. *Ibid.*, À Martin Zapater.
11. Au XVIII^e siècle, *majo* et *maja* désignaient – au sens propre – des jeunes gens du peuple qui adoptaient l'élégance et la liberté d'allure de la noblesse.
12. *Ibid.*, À Francisco Sabatini.
13. *Ibid.*, À Martin Zapater.
14. *Ibid.*, À Francisco Sabatini.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, À Martin Zapater.
18. *Ibid.*, À Francisco Sabatini.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, Annonce de quelques estampes dessinées et gravées.
21. *Ibid.*, À Martin Zapater.

Premières difficultés dans la carrière de Goya

Dans la même missive Goya révèle à son ami son installation chez la marquise de Campollano dans la Carrera de San Jerónimo, célèbre non seulement par ses commerces et son animation, mais aussi par la présence de bon nombre de palais des Grands d'Espagne.

L'artiste est presque plus fier de ses premières œuvres gravées que des cartons de tapisserie, et il tient à en faire profiter Zapater, comme il le lui dit dans une lettre écrite en décembre 1778 :

Cher Martín, par Antonio Ibáñez je te fais parvenir un échantillon des œuvres de Velázquez que j'ai gravées [...] je ne te les ai pas envoyées plus tôt pour qu'on ne sache pas qu'ici j'ai eu mille difficultés avec elles. Enfin, petit, tu pourras les apprécier et je te les enverrai au fur et à mesure de leur parution. Sabatini s'est emparé de belles esquisses que je possédais et que je pensais te destiner et tu n'aurais pas été mal loti. Et j'ai été refait¹ !

La difficulté principale qu'il a rencontrée est celle de la reproduction du fameux tableau des *Ménines* : après s'être acharné à reproduire les demi-teintes du tableau sur la plaque de cuivre à l'aide du burin et de l'aquatinte, mécontent du résultat, il avait, en effet, détruit cette œuvre, qui sera publiée bien des années plus tard.

La diffusion des gravures existantes n'en continue pas moins dans les librairies situées dans l'ancienne Douane et dans la Carrera de San Jerónimo, et fin décembre 1778, après l'estampe représentant Baltasar Carlos à cheval, on signale bien sûr celle des *Ivrognes*. Le dieu Bacchus y côtoie ces gens du peuple que Goya a pu observer : une belle tentative d'actualisation !

De toute façon, la veine populaire sied parfaitement à l'artiste, et il poursuit avec enthousiasme la série des cartons destinés à la chambre à coucher des princes des Asturies au palais du Pardo. Les premières œuvres ont été exécutées en 1778 et tout doit être terminé pour 1780. Comme toujours, c'est Francisco Sabatini qui reçoit du peintre les nomenclatures des tableaux avec leurs prix respectifs. En date du 6 janvier 1779, il décrit avec une grande précision six toiles où sont représentées des scènes de rue. Toutes témoignent d'une observation directe et attentive de l'artiste :

Le premier représente un lieu de foire, une friperie [...]. Le fripier négociant la vente d'un objet de valeur avec une dame, accompagnée par deux gentilshommes, l'un d'entre eux examinant à la longue-vue certains tableaux mis en vente ; derrière eux quatre autres et plus loin plusieurs personnes [...]. Sa valeur 6 000 réaux de billon [*La Foire de Madrid*].

Le second représente un Valencien vendant de la vaisselle, deux dames assises faisant leur choix ; une vieille femme assise dans le même but ; d'un côté deux gentilshommes assis sur des nattes qui regardent une voiture qui passe devant eux ; à l'intérieur une dame derrière deux laquais, un autre laquais et un postillon sur son siège ; plus loin on voit plusieurs personnes et des maisons [...]. Sa

valeur 6 000 réaux de billon [*Le Marchand de vaisselle*].

Le troisième représente un militaire qui accompagne une dame et est en train de parler à deux autres dames, puis un autre militaire. Tous se trouvent dans la galerie d'un jardin ; derrière la première dame on voit un laquais ; plus loin deux hommes en conversation, et des maisons [...] sa valeur 3 000 réaux de billon [*La Dame et le Militaire*].

Le quatrième représente une marchande d'azeroles² ; trois hommes derrière font le geste de lui en acheter, plus loin une autre vendeuse et des gens autour d'elle ; tout prouve qu'on est dans un village [...] sa valeur 3 000 réaux de billon [*La Marchande d'azeroles*].

Le cinquième représente une tenture ; deux jeunes garçons jouent aux soldats avec des casquettes et escopettes, un autre joue du tambour, et un autre avec une cloche [...] 3 000 réaux de billon [*Enfants jouant aux soldats*].

Le sixième, tenture de même dimension : quatre enfants jouent, deux à l'intérieur d'un chariot, et un autre en costume hollandais joue du tambour, le cinquième joue de la trompette [...] 1000 réaux de billon [*Les Enfants à la charrette*³].

À travers cette évocation est mis en relief le mélange des classes sociales à la faveur de la foire. Goya s'attarde volontiers sur les jeux des enfants, le mouvement de ces divers personnages disposés sur plusieurs plans. Le cadre n'est qu'esquissé, l'importance étant réservée aux personnages de scènes successives, ce sont des tableaux de genre. On a l'impression que l'artiste donne une estimation de chaque œuvre en fonction du nombre de personnages qu'il met en scène.

Sous prétexte de montrer des tableaux aux membres de la famille royale, il a ses entrées au palais et, avec une naïveté touchante, il fait part à son ami Zapater de la chaleur de leur accueil dans cette lettre datée du 9 janvier 1779 :

Je leur ai baisé la main (pareil bonheur ne m'était encore jamais arrivé) et je puis t'assurer que je ne pouvais souhaiter meilleur accueil à mes œuvres, si j'en juge par le plaisir qu'ils ont éprouvé à les voir, par la satisfaction du roi mais bien plus encore celle de Leurs Altesses⁴...

Il n'est pas peu fier de susciter un intérêt auprès des puissants qui lui attire bien des ennemis. Mais ce n'est pas par hasard, selon ses dires, s'il a déménagé dans la Calle del Desengaño (rue de la Désillusion), symbole d'un sentiment auquel il lui faudra s'adapter, dans un quartier retiré du nord-est de la capitale, où il demeurera jusqu'à son départ définitif pour la France bien des années plus tard.

Entre février et juillet 1779, les sommes importantes affluent à son domicile au fur et à mesure des livraisons de tableaux : 20 000 réaux le premier mois, 15 000 puis 22 000 en avril.

Déjà conforté par ces recettes et par la bienveillance royale à son égard, il saisit à nouveau l'occasion de solliciter un poste important, suite à la mort à Rome du premier peintre de la Chambre du roi, Raphaël Anton Mengs, le 29 juin 1779. Goya se considère comme un des héritiers de cet artiste qui l'avait appelé à la Cour, après avoir émis un avis favorable sur son travail à la Vierge del Pilar.

Francisco Goya avait aussi eu le privilège d'avoir pu faire un séjour prolongé en Italie grâce en partie à la recommandation du même Mengs. Il pouvait donc se mettre sur les rangs pour une nomination de peintre de la Chambre, et envisager

de lui succéder plus tard au même titre que son concurrent Maella.

En outre, la supplique qu'il adresse au roi Charles III, en date du 24 juillet 1779, fait suite à un rapport envoyé trois jours plus tôt à l'architecte Francisco Sabatini dans lequel il décrit les deux tableaux destinés à la décoration de l'antichambre et de la chambre à coucher des infants sérénissimes au palais du Pardo :

Le premier, intitulé *Le Jeu de pelote*, ne comprend pas moins de vingt-cinq personnages. Dans le second [*L'Escarpolette*], il montre une famille « qui est allée à la campagne pour se divertir, quatre enfants et deux servantes : l'une se balance à une corde fixée à un arbre et l'autre tient le plus petit des enfants dans son berceau ; ces trois femmes avec les enfants constituent le groupe principal du tableau, et au loin une voiture qui attend avec le cocher et quelques gardiens de vaches...⁵ ».

Hormis le thème des enfants qui lui tient à cœur, Goya termine un tableau où il exprime une certaine nostalgie pour la vie simple à la campagne. Dans une missive antérieure à Martin Zapater écrite depuis la Calle del Desengaño, Francisco continuait à envier l'existence de son ami qui possédait une maison de campagne, sur un ton amusé et familier tout à la fois, après avoir évoqué paradoxalement l'accueil chaleureux de la famille royale : « Pourtant, mon petit, moi je dis : la campagne, la belle vie⁶ !... »

Dans sa lettre au souverain, il abandonne le ton badin pour un style plus élaboré, faisant valoir à la troisième personne ses mérites et ses états de service en ces termes :

Ayant exercé cet art à Saragosse sa patrie, et à Rome où il a mené sa vie à ses frais, il fut appelé par don Raphaël Anton Mengs pour poursuivre sa carrière dans les Œuvres Royales de Sa Majesté avec la permission du majordome ; il a accompli sa tâche à la grande satisfaction de tous les professionnels et même de Votre Majesté à travers les six dernières œuvres qu'il a présentées⁷.

Le greffier général enregistre la demande de Goya en y ajoutant quelques éloges sur les œuvres en chantier :

Il a continué à faire des esquisses pour des tapisseries (son travail a été rétribué), et a donné dans ses œuvres des preuves répétées de ses progrès, de sa réussite et de son bon goût, et on doit tenir compte pour réflexion des dernières pétitions de don Francisco Bayeu et de don Mariano Salvador de Maella. Du palais, 6 septembre 1779⁸.

Apparemment l'affaire a peu de chances d'aboutir, si l'on en juge par une lettre du Contrôleur général, dans laquelle celui-ci invite le peintre à persévérer pour mériter les faveurs qu'il sollicite.

La confirmation d'un refus nous est donnée par une missive du duc de Losada au ministre Manuel de Roda, datée du 8 octobre, et assortie d'arguments plus pratiques. Elle se réfère au document précédent et à d'anciens rapports de Mengs sur le travail de Goya :

Il en résulte que c'est un professionnel appliqué, talentueux et à l'esprit vif, qui promet de réaliser de plus grands progrès dans son art ; en conséquence et en l'absence d'une plus grande urgence, et comme on ne manque pas de peintres pour réaliser les œuvres proposées pour le service du roi, il me semble que l'intéressé peut continuer ses œuvres destinées à la Manufacture de tapisseries, et chercher à se surpasser et à donner la preuve de ses progrès et de son talent afin que ce dernier puisse être pris en considération dans l'avenir selon la volonté du roi et en fonction de son service⁹...

C'est Maella qui obtient le poste. Il a sur Goya le privilège de l'âge et peut-être celui d'un académisme qui plaît particulièrement à Charles III, contrairement à son fils qui appréciait les œuvres plus originales du jeune peintre.

Le lendemain de cette lettre, Josefa Bayeu met au monde une fille prénommée Maria Pilar Dionisia dans la maison de la rue bien nommée du Desengaño. La petite fille mourra prématurément, comme ses frères précédemment.

Goya, pour sa part, se remet assez vite de la déception que lui cause le refus du poste et se console en encaissant un acompte qui lui parvient du chapitre de la Vierge del Pilar pour la décoration de la coupole de la chapelle Saint-Joachim, et la fourniture des couleurs, soit 15 013 réaux de billon.

Les années ne se ressemblent pas, et celle de 1780 marquera la fin d'une époque d'essais et d'expériences pour Francisco Goya et un séjour familial et professionnel à Saragosse qui débouchera sur un conflit assez grave entre le peintre et son beau-frère, Francisco Bayeu.

En janvier 1780, il en termine avec les cartons de tapisserie pour la chambre à coucher de Leurs Altesses au Pardo et envoie son rapport descriptif habituel à son maître d'œuvre le premier architecte du roi, Francisco Sabatini : ce sont des scènes de gens du peuple au travail ou qui se divertissent ou tout simplement qui accomplissent des gestes quotidiens pris sur le vif.

La première rubrique est illustrée par « *Les Lavandières se reposant au bord du fleuve* ; l'une d'elles s'est endormie dans le giron d'une autre qui va être réveillée par deux autres qui approchent un agneau de son visage. Une autre assise rit de cette scène, une autre à une certaine distance porte sur la tête un paquet où celles qui se reposent discernent du linge étendu. Le paysage se compose de nuages légers, de nombreux arbres d'un côté du fleuve, que l'on voit venir de très loin entourant des fragments de terres et de buissons avec des montagnes enneigées au loin¹⁰... ».

Après ce carton mixte où alternent travail et divertissement, Goya aborde le jeu des enfants et des jeunes garçons qui est aussi érigé en spectacle :

Un autre représente quatre jeunes gens s'amusant avec un veau, l'un faisant le geste de lui mettre un bandeau, l'autre se disposant à lui faire une passe de sa cape, les deux autres assistant au spectacle [...]. Plus loin on voit des gens apparaissant au-dessus d'un mur pour regarder...[*Enfants jouant à la Corrida*],

Un autre représente deux jeunes gens jouant avec un caniche, lui ôtant la balle de la gueule ; derrière eux, deux autres debout, beaucoup d'arbres...[*Le Chien*]¹¹.

Enfin le geste quotidien :

Trois hommes assoiffés qui vont boire à une fontaine, l'un d'eux boit à même le tuyau, et les deux autres attendent leur tour, herbes et buissons ont poussé grâce à l'humidité...[*La Fontaine*]¹².

Le peintre décrit sept autres cartons qui représentent des scènes de genre ou des métiers tels que *La Réserve de tabac*, *Le Médecin*, et évalue l'ensemble de la série à 22 000 réaux.

Un mois après ce rapport purement administratif, il revient à Goya le triste devoir de présenter à Zapater des condoléances pour la mort d'une tante dont son ami a hérité. Il passe assez vite sur les sentiments convenus pour s'attarder sur la somme dont le cher Martin lui laisse une partie de la jouissance : « Je suis bien content que tu disposes maintenant des 10 000 pesos¹³ que t'a laissés ta tante [...] tu me fais un grand honneur en mettant cet argent à ma disposition [...]. Tu en auras toujours besoin pour ta campagne. Moi je n'ai que 5 000 pesos, mais ils sont à toi sans façon, allez¹⁴ !... »

Échanges de générosités, certes, mais avec une petite pointe de jalousie de la part de Goya vis-à-vis de son ami qui a pu s'acheter la maison de campagne dont le peintre rêve, et qui dispose d'une fortune stable.

Les 5 000 pesos représentent néanmoins pour Goya un capital qu'il tentera bientôt de placer en mettant son ami dans la confiance, puis en sollicitant son aide.

Le 30 avril 1780 paraît une liste de tableaux exécutés pour la Manufacture de tapisseries entre 1776 et la présente année, et parmi les artistes cités, c'est Goya qui en a fourni le plus grand nombre « soit 30 pour seulement 11 400 réaux¹⁵ ».

Par cette quantité, Goya se considère bien placé pour devenir membre de l'Académie des beaux-arts de San Fernando.

Avant de faire sa demande, il a exécuté un *Christ crucifié* dans le plus pur style conventionnel inspiré de ses maîtres Bayeu et Mengs et espère que ce tableau, respectueux de la tradition académique, lui vaudra d'être agréé par la docte assemblée. Dans sa lettre du 5 mai, il rappelle par la même occasion au secrétaire général qu'il a suivi l'enseignement dispensé par cette institution :

Don Francisco Goya, élève de la Royale Académie de San Fernando, aspire à l'honneur d'être admis par Votre Excellence comme un de ses membres dans le rang qu'il plaira à Votre Excellence, et dans ce but, il adresse à Votre Excellence un tableau original de sa création qui représente le Seigneur Crucifié. Il espère que Votre Excellence lui accordera la faveur qu'il sollicite, et avec le plus profond respect il se soumet aux ordres de Votre Excellence à qui Dieu veuille accorder longue vie¹⁶...

Le peintre a eu bien raison de ne pas forcer son talent et de ne pas faire preuve d'originalité malgré ses dires car, deux jours plus tard, il apprend qu'il est admis à l'unanimité à l'Académie de San Fernando.

Auréolé de son nouveau titre, qui lui assure une situation confortable, il peut envisager de se rendre à Saragosse pour participer avec les deux frères Bayeu à la décoration des demi-coupoles de la chapelle de la Vierge del Pilar pour laquelle

on lui a proposé un contrat très officiel et intéressant de 60 000 réaux. Tandis qu'il prépare joyeusement son voyage, comme il ressort de multiples missives à son ami Zapater qu'il se réjouit de retrouver sous peu, il ne se doute pas du piège dans lequel il va tomber et devoir se débattre pendant de longs mois.

Dans les premières lettres, il exprime avec ingénuité sa satisfaction et s'en remet entièrement à son beau-frère : « En ce qui concerne l'histoire des demi-coupoles, pour ça, je suis d'accord avec ce que fera Francisco ; j'ai déjà répondu à don Matias Allué pour le montant et les délais. C'est tout ce que je peux te dire¹⁷... » Dans la lettre du 17 mai, il ajoute ces précisions sur la nature de l'œuvre demandée : « Il faut que je te dise qu'ils ont ajouté les trompes des voûtes. Francisco pensait que Salas les avait faites en stuc. Il n'en avait pas été question. Il y en a quatre par coupole¹⁸... »

Un travail supplémentaire en perspective qui n'effraie pas Goya. Mais il doit attendre que sa femme ait accouché pour entreprendre le voyage à Saragosse et faire des démarches afin de trouver un logement pour lui et sa famille. Tel est le contenu de sa lettre du 21 juillet :

Ma femme accouchera le mois prochain au plus tard ; ainsi on partira aussitôt qu'elle pourra se mettre en route. Je n'ai pas de maison où vivre. J'ai écrit à ce propos à don Martin [il s'agit de son ami don Martin Goicoechea] et il m'a répondu que si je voulais passer par Medinaceli, je pourrais bien loger chez Aytona. [C'est une des étapes sur le chemin de Saragosse.] Voilà où nous en sommes, et je fais le projet de louer quelque maison, mais j'en référerai à don Martin puisque je l'ai mis à contribution. Pour ma maison, je n'ai pas besoin de beaucoup de meubles. Il me semble qu'avec une image de la Vierge del Pilar, une table, cinq chaises, une poêle, une gourde et la petite guitare, une broche et un chandelier, cela suffira. Tout le reste c'est du superflu. Je te préviendrai pour que tu m'aides dès que j'aurai pris ma décision¹⁹...

Les lettres suivantes vont être consacrées essentiellement aux précisions concernant le logement du peintre et de sa famille dans la capitale aragonaise. Ainsi, en date du 9 août 1780, après quelques considérations sur le placement d'une somme et sur une rente assurée à son épouse, alors que Zapater lui suggérerait d'investir son capital dans une rente viagère, Goya remercie son ami de lui avoir trouvé un logis tout en exprimant quelque réticence de la part de Josefa.

Martin Zapater avait, en effet, retenu une maison dans le quartier du Pilar, à proximité donc de la cathédrale où irait travailler Goya. Mais son épouse trouve à y redire, ce qu'exprime l'auteur de la lettre avec un certain humour : « Ma femme te remercie infiniment mais elle me charge de te dire que puisque la maison est le tombeau des femmes, eh bien elle, elle trouve que celle-ci est dans un endroit un peu triste. Mais moi, je te répète : si tu penses que c'est bien, alors vas-y²⁰ ! »

La pauvre Josefa devra donc se résigner à son confinement. Dans la suite de la missive, Francisco Goya s'enquiert de la dimension de la maison pour y loger les siens car son aisance financière lui a permis d'engager plusieurs domestiques : « Pour la maison il faut seulement qu'il y ait la place de loger ma femme, la bonne, un domestique et une personne de plus peut-être ; j'ai oublié de te dire

que mes parents préfèrent rester de leur côté et lo-ger avec ma sœur²¹... »

Enfin, dans cette période de transition, le peintre ne reste pas inactif et tient à faire ses esquisses pour la coupole avant son départ de Madrid, comme il le dit à la fin de sa lettre.

Le 16 août 1780, il réécrit à son ami, qui a confirmé la réservation de la maison, pour ajouter quelques précisions sur ce qu'il emportera de Madrid : « Ce que j'emporterai d'ici ce sont les matelas et s'il y a encore de la place dans les coffres, les draps, les rideaux et tout le linge pour les lits²²... »

Le 23 août, Goya annonce à son ami l'arrivée de son cinquième fils, François de Paule : « La Pepa a accouché, Dieu merci, d'un très beau garçon. Aussi nous retrouverons-nous plus tôt que je ne pensais²³... »

Le peintre, comme toujours, fait preuve d'optimisme à chaque naissance, aveuglé par son amour de père, car pas plus que les enfants précédents, François de Paule n'est promis à une longue vie.

C'est peut-être à l'occasion de l'arrivée de cet enfant qui porte son nom que Goya a exécuté la gravure de son *Saint François de Paule*, comme on a émis l'idée qu'il avait gravé *La Fuite en Égypte* pour la naissance de son premier enfant. Pour exécuter la tête de son saint patron, à longue barbe blanche, encapuchonnée et auréolée de lumière, Goya se serait inspiré de représentations gravées de vieillards par Giandomenico Tiepolo, l'un des fils de Giambattista, datées de 1774.

L'accouchement de Josefa s'étant déroulé sans incident, Goya peut envisager son départ pour le mois d'octobre suivant.

Entre deux coups de pinceau, il profite encore des plaisirs que lui offre Madrid, et y assouvit en particulier sa passion de la chasse qu'il fait partager à son ami dans sa lettre du 30 août, en lui énumérant ses trophées : « deux lièvres, trois cailles, et une poule d'eau²⁴... ».

Il attend que l'automne à Saragosse lui permette d'entraîner Zapater dans de nouveaux exploits cynégétiques.

Septembre est bientôt là, saison de la chasse pour tous. Il fait part à son ami de sa hâte de le retrouver un mois plus tard : « Je crois que nous partirons d'ici au plus tard le 1^{er} ou le 2 du mois prochain. Dieu veuille que tout se passe au mieux²⁵... »

Le peintre peut tenir sa promesse et, après d'ultimes démarches, la famille prend la route de Saragosse.

Le voyage de Goya et des siens a dû être assez rapide ou a eu lieu plus tôt que prévu car, dès le 5 octobre, le peintre est en mesure de présenter ses esquisses à la Manufacture du Pilar.

Goya a fait le trajet avec une famille amie, celle de don Manuel Yoldi, dont il parle dans sa correspondance, une servante et un certain Mariano Ponzano : ce dernier, fils d'un maître doreur, a reçu une formation de peintre à l'Académie de San Fernando et va servir d'assistant à Francisco qui entreprend son œuvre à la coupole du Pilar.

Il sera chargé de préparer les matériaux nécessaires à l'élaboration des fresques, le mortier et les mélanges de couleurs. Goya avait rempli naguère ce rôle auprès

de Mengs au Palais royal de Madrid, et les frères Bayeu également, mais il ne s'en était pas vanté.

La maison où le peintre s'installe avec les siens est fort bien placée, à proximité de celles de connaissances de longue date : elle domine, en effet, le palais du comte de Fuentes, seigneur de Fuendetodos, un des premiers protecteurs du jeune Francisco, et Goya a le plaisir d'y retrouver José Luzán, son premier maître et la famille de celui-ci. La demeure de Zapater est située tout près ainsi que le palais du duc de Híjar, un mécène éventuel – qui sait ?

Goya se met aussitôt au travail avec ardeur, mais dès le mois de décembre éclate ce qu'on a appelé l'« Affaire de Saragosse » qui a provoqué une mésentente chargée de rancune entre Francisco Goya et son beau-frère.

Goya présente les esquisses qu'il a commencées à Madrid pour la fresque de *La Vierge reine des martyrs* au conseil de la Manufacture du Pilar dont l'administrateur est le chanoine Allué.

L'assemblée de la Manufacture du Pilar fait son rapport en mars 1781 :

Don Francisco Goya a présenté dans la salle capitulaire de cette Sainte Église les esquisses pour les quatre pendentifs de la coupole qu'il a peints au-dessus de la chapelle de saint Joachim, dont les sujets sont les Vertus de Foi, Force, Charité et Patience, vertus dont faisait preuve cette « Très Sainte Marie reine des Martyrs ». Examinées par les membres de cette Manufacture, ces œuvres n'ont pas recueilli l'approbation attendue, en raison de quelques défauts et spécialement sur celle qui représente la Charité, ce personnage étant moins décent qu'il ne convient et les fonds des autres [...] plus sombres que souhaité, et non pas dans le goût du jour²⁶...

Ces critiques semblent plutôt superficielles voire mesquines, mais manifestement le chapitre du Pilar doit s'adapter au goût du public, et charge Francisco Bayeu, qui a introduit Goya, de revoir le travail :

Aussi Matias Allué remet cette affaire, en raison de la confiance que don Francisco Bayeu a su se créer auprès de l'Assemblée et de tout le Chapitre, sous sa direction et entre ses mains, dans l'espoir qu'il veuille bien prendre la peine de voir ces esquisses et d'examiner si les réticences de l'Assemblée sont justifiées et qu'il décide la réfection des pendentifs de sorte qu'ils puissent être montrés au public sans risque de censure²⁷...

Le 11 mars, le chanoine Matias Allué avertit personnellement le peintre, au mépris d'accords antérieurs, sans s'appuyer sur des arguments vraiment solides :

Vous verrez s'il y a moyen d'arranger l'affaire, comprenant que l'Assemblée souhaite maintenir une bonne entente dans ses rangs et ne pas courir le risque de voir réprouver sa conduite, et n'aspire qu'à la réussite et la perfection d'une œuvre²⁸...

On se doute que ces arguments moraux, qui n'ont rien à voir avec le talent de Goya, vont irriter au plus haut point un peintre déjà naturellement susceptible.

Effectivement, huit jours plus tard, le peintre réagit dans une fort longue missive dans laquelle il expose le déroulement de l'affaire et emploie un discours à

la troisième personne sur un ton solennel. Il donne notamment cette leçon à l'assemblée de la Manufacture en ces termes :

Son attention a été attirée par les bruits qui se répandent, accompagnés d'une critique qui se fonde peut-être sur tout autre principe que celui de la justice, ou qui n'est pas inspirée par les règles autorisées de l'art, qui devraient régir la véritable censure d'une œuvre²⁹...

Puis il rappelle au secrétaire de l'assemblée les accords conclus avec son beau-frère avant l'exécution de leurs œuvres respectives à la Vierge del Pilar ainsi que sa nomination récente à l'Académie de San Fernando qui le rend intouchable :

... il estime que la qualité d'Académicien du Mérite de San Fernando acquise par celle de ses travaux qui lui ont valu à la Cour une grande notoriété, confirmée par les œuvres destinées à Sa Majesté, ne permettrait pas sous peine de porter atteinte à son honneur qu'il se soumette à la dépendance totale d'un autre de la profession³⁰...

Il affirme donc qu'à ce moment-là le chanoine Allué lui faisait une confiance absolue. Goya rappelle les étapes de cette œuvre depuis les esquisses approuvées par tous jusqu'à la présentation au public de la fresque achevée.

Il récuse avec hauteur la soumission à un jugement de son beau-frère et, pour sortir de cette impasse, propose que son œuvre soit examinée par une personne experte en art, en l'occurrence « l'un des Académiciens de San Fernando parmi les plus confirmés, comme don Mariano Maella et don Antonio Velázquez³¹... ».

Mais le chapitre du Pilar fait la sourde oreille à cette offre qui désavouerait Francisco Bayeu. Finalement, c'est le père Félix Salcedo de la chartreuse Aula Dei, pour laquelle le peintre avait travaillé, qui va se poser en conciliateur, grâce à l'ascendant qu'il a sur Goya.

Dès le 30 mars 1781, le religieux lui écrit une lettre dans laquelle il commence habilement par le flatter et louer son talent et sa sagesse, puis il lui fait une sorte de sermon sur les vertus de la soumission en lui donnant l'exemple du Christ mort sur la Croix contre toute justice et loi. Il essaie de lui fournir une image positive de son mentor, Francisco Bayeu :

Dans le cas présent la raison exige aussi que vous vous soumettiez, ne fût-ce que parce que le comité le demande, Bayeu ayant proposé au Chapitre de vous guider dans votre œuvre et celle de don Ramón [le propre frère de Francisco Bayeu]³²...

Il enchaîne des arguments moraux et esthétiques propres à vaincre la susceptibilité de Francisco Goya :

Ce sera toujours l'œuvre qui témoigne de votre mérite, et l'avoir soumise à l'examen d'un autre attestera votre humilité et honnêteté. En outre tout le monde verrait d'un mauvais œil que pour une question d'étiquette vous vous heurtiez à tout un chapitre susceptible de vous aider vous et les vôtres ; vous ne savez pas ce que Dieu vous réserve et il est légitime de bien vous conduire à son égard³³...

Il dissuade ensuite Goya d'engager une procédure contre le chapitre :

Ce n'est plus une affaire entre votre beau-frère et vous mais c'est celle du Chapitre ; il ne s'agit plus de vous faire dépendre du premier mais de la volonté du dit Chapitre d'avoir l'approbation d'un être compétent comme l'est Bayeu à propos de votre œuvre³⁴...

Prudemment, le père Salcedo fait l'éloge de Bayeu en se retranchant derrière les chanoines du Pilar :

Aujourd'hui Francisco se trouve être aux yeux du Chapitre l'homme le plus remarquable, et à la veille de devenir le premier peintre du roi. Vous-même, votre compétence dût-elle être plus grande, n'avez pas encore acquis cette notoriété, et il est nécessaire d'en passer par là, de se soumettre à la critique comme le demande le Chapitre, laissant faire le temps pour le reste [...]. Le bon payeur laisse volontiers des gages. Le bon artiste livre volontiers son œuvre à la censure commune. Si vous refusiez cela pour vos œuvres, tous penseraient que vous ne seriez pas assuré de leur succès et que vous n'auriez pas l'humilité de les voir corriger³⁵...

Enfin le religieux déconseille à son ami de solliciter l'avis des académiciens de Madrid, car il risquerait de s'attirer les foudres du chapitre et d'attiser l'inimitié déjà évidente de Francisco Bayeu. Goya, en s'inclinant devant son beau-frère, ne pourra que rendre favorable le jugement de ce dernier à son égard. Le père Félix Salcedo se proclame d'entrée de jeu et à la fin de sa missive l'« ami de tout cœur » de Goya.

Le peintre ne réfléchit pas longtemps et suit les avis de l'ecclésiastique car, dès le 6 avril, il adresse un courrier à Matias Allué dans lequel il consent à faire « de nouvelles esquisses pour les pendentifs en accord avec mon beau-frère F. Bayeu [...] j'exécuterai ceux de la coupole, faisant aussi en sorte de plaire à mon beau-frère³⁶... ».

La contestation de cette œuvre, comme on l'a vu, portait surtout sur la représentation de la figure de la Charité que Goya a dû rhabiller de façon décente.

Nulle ironie dans ces propos, mais une soumission totale aux ordres conjoints du chapitre du Pilar et de Bayeu. Il n'est plus question d'en référer à ces messieurs de l'Académie de San Fernando et, à la fin du mois de mai, le peintre accuse réception de « 45 000 réaux de billon pour le tableau de la coupole avec ses quatre pendentifs, œuvre où est représentée Marie Très Aimée Reine des Martyrs et c'est le prix convenu avec don Francisco Bayeu³⁷ ».

Goya s'est soumis, du moins en apparence, à ses censeurs et peut regagner en toute tranquillité Madrid où l'attendent d'autres commandes.

Mais, aussitôt de retour dans la capitale espagnole, et avant d'entreprendre d'autres œuvres, il ne peut s'empêcher d'écrire aux amis restés à Saragosse aussi bien pour les remercier de leur accueil pendant son séjour que pour faire allusion à son humiliation récente. Le premier à recevoir de ses nouvelles est bien entendu le fidèle Martin Zapater, à qui il fait part de sa rancune tenace, en date du 4 juillet 1781 : « Ne me rappelle pas ces gens qui m'ont causé tant d'ennuis et bien que ton appréhension me fasse un peu rire, non je ne veux pas me

souvenir³⁸... »

Le 14 juillet 1781, il se croit obligé de répondre à Martin Zapater sur une commande qu'il lui a faite mais en profite pour évoquer sa blessure morale :

« Le tableau que tu me demandes, n'aie pas peur, je le ferai bientôt [...]. Je crois que c'est l'amitié seule qui peut me guider, car le souvenir de Saragosse et de la peinture me brûle vif³⁹... »

Entre-temps, il a écrit à une certaine Joaquina de Alduy, dont il a fréquenté vraisemblablement les salons à Saragosse, pour lui exprimer sa reconnaissance et son amitié en feignant d'accorder une moindre importance à cette affaire qui continue pourtant à le hanter : « Ici on connaît dans le détail toute mon affaire mais je ne suis pas en mauvaise posture⁴⁰... »

1. *Diplomatario*, À Martin Zapater.
2. L'azerolier est un arbre qui produit des « azeroles », fruits de teinte jaune et rouge.
3. *Ibid.*, À Francisco Sabatini.
4. *Ibid.*, À Martin Zapater.
5. *Ibid.*, À Francisco Sabatini.
6. *Ibid.*, À Martin Zapater.
7. *Ibid.*, À Charles III d'Espagne.
8. *Ibid.*, Du greffier général.
9. *Ibid.*, Du duc de Losada à Manuel de Roda.
10. *Ibid.*, À Francisco Sabatini.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Le « peso », monnaie d'argent, vaut 8 réaux, et le real d'argent vaut un real et demi de billon.
14. *Ibid.*, À Martin Zapater.
15. *Ibid.*, Tableaux peints pour la Manufacture de tapisseries.
16. *Ibid.*, À la Royale Académie de San Fernando.
17. *Ibid.*, À Martin Zapater.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, De l'assemblée de la Manufacture de la Vierge del Pilar.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*, De Matias Allué à Francisco Goya.
29. *Ibid.*, À l'assemblée de la Manufacture de la Vierge del Pilar.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*, De Félix Salcedo à Francisco Goya.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, À Matias Allué.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, À Martin Zapater.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, À Joaquina Alduy.

Conquête de la notoriété

Goya, durant cet été 1781, peut enfin oublier les tracasseries de Saragosse grâce à de nouvelles commandes pour l'église madrilène de San Francisco el Grande dont la construction s'achève et qui est destinée à remplacer la cathédrale de San Isidro édifiée au XVII^e siècle. Il n'est plus temps pour lui de regarder en arrière mais de se remettre au travail. Après les pinceaux, il reprend la plume à la fin du mois pour exprimer une fierté et un esprit de revanche qui se sont substitués fort opportunément au sentiment d'amertume. Le 25 juillet, il envoie une lettre emphatique à Zapater :

Mon ami, voici venu le temps de la plus grande entreprise qui se soit présentée à Madrid dans le domaine de la peinture. Sa Majesté a pris la décision de faire exécuter quatre tableaux pour l'église San Francisco el Grande, et à la Cour on m'a fait l'honneur de me désigner : la commande m'a été signifiée par ordre écrit du ministre et j'envoie aujourd'hui même le document à Goicoechea¹...

Dans cette première partie de la lettre, le ton officiel s'impose, car son ami le négociant aragonais don Martín Goicoechea est en rapport avec les esprits éclairés de la capitale et en particulier le ministre Floridablanca dont la notoriété ne cesse de croître et dont il est certain qu'il n'a pas ménagé son appui à Francisco Goya.

Bayeu et Maella ont aussi été pressentis pour des tableaux destinés à San Francisco el Grande, mais, non sans fierté, Goya avoue à son ami que le sien sera le plus grand. La dimension serait-elle en rapport avec les exigences d'un public qui doit être large ? Goya en paraît persuadé de façon quelque peu ingénue. L'architecte Sabatini, avec lequel il a toujours entretenu des relations harmonieuses, prend une fois de plus en charge les œuvres des différents participants.

Goya choisit un sujet assez conventionnel pour les esquisses de la fresque future : *Saint Bernardin de Sienna prêchant en présence d'Alphonse V d'Aragon*. Or, on se souvient que les thèmes historiques n'avaient pas sa préférence et qu'ils lui avaient été souvent imposés pour les concours du début de sa carrière. Mais qu'importe : il s'agit de rendre hommage aux ancêtres du souverain Charles III. Goya se rattrape de cette concession à un style convenu en apposant sa marque, se glissant parmi les témoins du miracle, cet autoportrait compensant quelque peu l'effet fastidieux de l'œuvre.

Bien qu'il travaille avec acharnement pour en broser plusieurs esquisses, dont une va être soumise à Floridablanca, le tout-puissant ministre, Goya n'oublie pas les siens dont il tente de résoudre les difficultés. C'est ainsi qu'il remercie son ami Zapater d'avoir fait jouer ses relations pour l'octroi à Camilo, son frère cadet, d'un bénéfice à l'église San Miguel. Quant à Tomás, qui a suivi les traces de son père comme maître doreur, il semble avoir des ennuis financiers, car Francisco Goya exprime une gratitude assortie de conseils au fidèle Zapater pour avoir déboursé à son profit une certaine somme : « Tu as très bien fait de laisser les

trente écus à mon frère Tomás et de les déduire de mon compte, mais tu aurais mieux fait de lui faire croire qu'ils venaient de toi, il te les rendrait plus facilement. S'il apprend qu'ils viennent de moi, il aura plus de peine à me les rendre. De toute façon je te remercie²... »

Tomás semble tout aussi âpre au gain que son illustre frère, avec la charge d'une famille pourtant moins nombreuse.

Francisco Goya, confiant en son succès, travaille à ses esquisses avec une telle ténacité qu'il a terminé sa tâche dès septembre et se met en devoir d'écrire au comte de Floridablanca le 22 de ce mois pour insister, dans la description du tableau, sur l'apparition miraculeuse :

Alors que le saint prêchait dans une vaste plaine (la foule n'aurait pas tenu dans des rues ou sur des places) proche de la cité en présence du roi René de Sicile [sic : il s'agit en réalité d'Alphonse V], et d'une foule nombreuse exaltant le couronnement de la Reine des Anges, on vit, au grand étonnement de cet auditoire choisi, descendre du ciel une étoile fort brillante qui se fixa au-dessus de sa tête et le baigna d'une lumière divine³...

Dans la suite de la lettre, le peintre insiste sur les vastes proportions du tableau par rapport à l'étroitesse imposée et justifie sa forme pyramidale. Prudemment il attend le jugement de Son Excellence avant d'envoyer les esquisses.

La Cour étant absente de la capitale, en raison des chasses de l'automne, la réponse se fait attendre. Goya lui aussi se vante d'exploits cynégétiques dont il entretient Zapater dans sa lettre du 6 octobre :

Tu ne peux savoir quand tu parles de chasse combien je t'envie [...]. Pour moi il n'y a pas de plus grand divertissement au monde, je n'y ai été qu'une seule fois ici mais personne n'a mieux fait que moi, car sur 19 coups j'ai tué 18 pièces : deux lièvres, un lapin, quatre perdreaux, une perdrix et dix cailles, tout cela en un seul jour. Le coup manqué l'a été pour une caille. J'ai eu de la chance, car je me trouvais avec deux des meilleurs chasseurs d'ici [...]. Il est vrai qu'ils tiraient bien, car à nous trois nous avons tué beaucoup de gibier, mais nous avons dû aller loin dans la montagne à sept lieues de Madrid⁴...

Puis il fait patienter son lecteur au sujet du tableau dont il espère des nouvelles. Apparemment, le 20 octobre, la situation reste inchangée, et Francisco exprime sa nostalgie d'un séjour auprès de Zapater, comme pour faire taire son impatience :

Si je n'avais pas pris des engagements pour le tableau, je me précipiterais pour partir avec toi. Crois bien que la vie pour moi serait d'être avec toi, de chasser, de déguster du chocolat et de dépenser mes 33 réaux en ta compagnie. Ce serait le plus grand bonheur du monde. Quels petits paresseux nous ferions⁵...

Goya se pique d'humanisme, voire de sensualisme, quand on sait qu'au XVIII^e siècle le chocolat fait les délices de tous. Son âpreté au gain reprend le dessus après les cadeaux dont il a comblé ses connaissances de Saragosse, et même la chasse lui semble un plaisir onéreux. En attendant la rétribution du tableau qui tarde à venir, il garde jalousement les 3 000 réaux qui lui restent.

Rien de commun avec le ton enthousiaste des lettres de juillet et août. L'épicurisme que prône le peintre nécessite de l'argent. En désespoir de cause, il exécute un tableau de la Vierge pour son ami, un peu malgré lui, et le lui fait sentir. Au vide de cette période s'ajoutent pour Goya deuils et maladies familiales.

Le 13 novembre 1781, il adresse à Martin Zapater des condoléances pour la mort de sa sœur et lui fait part de son pessimisme sur la santé de son propre père : « J'attends aussi la funeste nouvelle de la mort de mon père un jour ou l'autre, car on m'a dit qu'il y a peu d'espoir, et le médecin Ortiz me l'a laissé entendre dans une lettre. Je n'ai qu'un regret, celui de ne pas avoir la consolation d'être là-bas⁶... »

Il fait aussi transmettre par son ami une réponse négative à Martin Goicoechea qui lui adresse des commandes urgentes pour une tierce personne : « Il tient beaucoup à ce que je lui fasse un saint Pascal, une Mater Dolorosa et tout ça vite⁷... »

Goya objecte qu'il n'est pas maître de son temps et se doit d'abord à Floridablanca qui se fait prier.

Le 1^{er} décembre, après les manifestations amicales habituelles, Francisco Goya fait part à Zapater d'une lettre de sa sœur Rita sur l'état stationnaire de son père. Par ailleurs, une nouvelle ravive enfin son espoir d'être informé sous peu de l'avenir de son esquisse pour San Francisco el Grande : « Aujourd'hui la Cour est revenue. Je t'écirai tout ce qui se passe⁸... »

Tandis que le roi et son entourage prennent leurs quartiers d'hiver à Madrid, Goya apprend le décès de son père survenu le 17 décembre et exprime son regret de ne pouvoir se rendre à ses obsèques. Rien de nouveau pour le tableau. Mais le 28 décembre, il retourne son impatience contre son ami dont il n'a pas de nouvelles : « Pourquoi n'écris-tu pas, espèce de sauvage ? Parce que je n'ai pas grand-chose à te dire et dispose de peu de temps pour le faire à ma guise. Ne fais pas le drôle, j'ai plus envie de te voir que tu n'en as envie⁹... »

Nous ignorons si Zapater a fini par répondre à l'exigence du peintre car ses lettres ont disparu. Celles de Goya à son ami ne sont guère nombreuses l'année suivante. On sait simplement qu'il se réjouit que le frère de Francisco Bayeu ne figure pas parmi les peintres choisis pour la décoration de l'autel de San Francisco el Grande : une revanche sur les éloges dont avait été gratifié Ramón pour son œuvre sur la coupole de Saragosse, si funeste à Goya.

Le peintre s'intéresse bientôt à un événement qui va avoir des répercussions sur sa situation financière : en juin 1782, un certain Cabarrus, dont la fille deviendra Mme Tallien, fonde la première banque nationale espagnole, la Banque de San Carlos en l'honneur du roi Charles III.

Ce personnage haut en couleur fait partie de l'élite éclairée en même temps que le ministre Floridablanca et les Grands d'Espagne comme le beau-frère du duc d'Albe, le comte d'Altamira et d'autres seigneurs qui apportent leur protection à cet établissement

François Cabarrus, fils d'un négociant français, est né à Bayonne en 1752. Cet économiste travaille d'abord à Saragosse et épouse la fille de son directeur.

Naturalisé espagnol, il part pour Madrid installer une fabrique de savon dans les environs, à Carabanchel. Il se noue d'amitié avec le comte de Floridablanca et témoigne de ses aptitudes financières en favorisant l'émission de bons royaux. Son succès l'incite alors à créer la première banque espagnole d'État, et sa carrière est loin d'être terminée.

Goya est presque aussitôt averti de cette création par une relation commune, l'écrivain et juriste Jovellanos, né en 1744 dans les Asturies, qui a fait son chemin dans la magistrature et que le peintre a vraisemblablement fréquenté à l'Académie de San Fernando, dont il est membre depuis 1780. Plus tard, Goya fera son portrait.

Pour l'heure, le peintre se précipite à la banque de San Carlos pour y déposer une « action de 2 000 réaux de billon qui montre l'intérêt du sieur don Francisco Goya, demeurant dans cette ville pour la formation et les produits de la Banque nationale [...] avec possibilité de la céder ou de la négocier en toute liberté et le reste prévu par le décret royal de création du 2 juin 1782¹⁰... ».

L'acte porte la signature de mandataires prestigieux et du notaire de Sa Majesté.

Tandis que Goya thésaurise en attendant le paiement de son tableau, son épouse se remet doucement de ses couches après avoir donné naissance à une fille prénommée Hermenegilda en avril, dans la Calle del Desengaño où le couple s'est réinstallé à son retour de Saragosse. Les correspondances avec l'ami Zapater sont particulièrement abondantes pendant tout le mois de novembre 1782, Francisco et Martin échangeant, par messagers interposés, des produits entre Madrid et la capitale de l'Aragon.

Ainsi, le 2 novembre, Goya annonce à son ami l'envoi de charcuteries et de cure-dents, tout en exprimant son regret de ne « pouvoir participer avec lui à des parties de chasse¹¹ ». Le 27 novembre, il précise qu'il lui adresse des chorizos bien emballés dans des caisses qu'il doit faire porter par un certain Delgado. Ce commissionnaire ne lui inspire qu'une confiance limitée, et il craint qu'il ne lui fasse payer deux fois le port de ses marchandises ; et, chose plus grave, qu'il ne « remplace les chorizos de premier choix par d'autres de qualité inférieure¹² ».

Il avait aussi promis à la tante de son ami que Josefa lui ferait envoyer une tunique à l'anglaise, mais au début de décembre, la malheureuse, alitée à la suite d'une fausse couche, n'a pu confectionner ledit vêtement et fera « le travail un peu plus tard¹³ », puis il ajoute peu aimablement à l'égard de Josefa : « Elle vieillera à le faire un peu mieux que quand elle a cousu ma camisole¹⁴... »

En échange, à l'approche de Noël, Francisco Goya attend de son ami des « tourons et des friandises de Tordellllllillas [sic pour Tordesillas]¹⁵ », et le lui dit avec une certaine impatience.

En l'absence du paiement de son tableau, Goya voit arriver avec angoisse la traite à payer pour sa maison et fait à son ami cet aveu : « Il va me falloir réduire un peu mes frais domestiques, les serviteurs et tout le reste, pour pouvoir entretenir les miens et tu sais ce que ça me coûte depuis que je suis parti d'ici¹⁶... »

Il vante dans la même lettre la qualité d'un vêtement destiné à Zapater et qu'il enverra de Madrid : « Quant à ton manteau, je ne pense pas que vous en aurez vu beaucoup d'aussi beaux là-bas parce que rien qu'ici il m'a fallu faire des pieds et des mains pour te trouver le tissu que je n'avais jamais vu qu'une seule fois auparavant¹⁷... » Le provincial parvenu qu'est devenu ce Madrilène d'adoption perce à travers ces lignes !

L'année 1783 qui va s'ouvrir lui apportera-t-elle l'aisance dont il rêve et le succès assuré pour ses dernières réalisations ?

Dès janvier, les événements se précipitent : le 11 du mois Goya informe son ami Zapater que « le tableau est installé à San Francisco, et dissimulé comme les autres, et on ne sait quel jour il sera dévoilé. J'ai hâte que cela soit et en attendant, ma monture n'est pas pressée¹⁸ ».

Mais le début de la lettre est consacré à une mésaventure arrivée à son beau-frère et rival Francisco Bayeu, et il se fait l'écho de commérages à son propos dont la Cour n'est pas exempte, et qui lui permettent de prendre sa revanche sur l'affaire de Saragosse :

Il est arrivé à Bayeu ce qui suit : ayant prêté son tableau au palais et le roi ayant dit : « bon, bon, bon », comme il fait toujours, il a été suivi par le prince et les infants : ils n'ont rien dit en faveur du dit Bayeu mais contre lui, car il est évident qu'il n'a pas du tout plu à ces Messieurs¹⁹.

Suit l'anecdote assez enlevée que narre Francisco à son ami :

Don Juan de Villanueva architecte du roi est venu au palais et le prince [le prince des Asturies, futur Charles IV] lui a demandé : « Que penses-tu de ce tableau ? – Seigneur, du bien », a-t-il répondu. « Tu es un âne, lui a dit le prince, ce tableau n'a ni clair-obscur ni le moindre effet ni mérite. Dis à Bayeu que c'est un âne »²⁰...

Goya commente l'événement qui s'était déroulé en petit comité et ne ménage pas le prince, recommandant le secret de ses paroles à Zapater :

Certains sont d'accord pour dire que le prince parlait au nom de quelqu'un qui s'y connaît, car lui-même n'entend pas grand-chose à l'art. Je crois qu'il [Bayeu] ne le saura pas et s'il sait quelque chose ce ne sera qu'apparence. Je t'en supplie, que cela reste entre nous, car bien qu'il soit mon ennemi, cela me fait mal, et fais en sorte que même Goicoechea ne soit pas au courant, déchire cette lettre et ne dis rien de sorte qu'on ne le sache pas par ailleurs²¹...

Finalement Goya, peut-être par calcul, car il est aussi impliqué dans l'affaire pour la raison même qu'un de ses tableaux est destiné à affronter le public, essaie de faire taire sa rancœur et se soulage auprès de son ami.

Il est vrai qu'il a un autre engagement important, celui de faire le portrait du comte de Floridablanca, un portrait officiel et conventionnel, mais qu'importe si son travail est bien rétribué, comme il le dit à son ami en date du 22 janvier : « Bien que le comte de Floridablanca m'ait recommandé de ne rien dire, ma femme est au courant et je souhaite que toi seul le saches aussi : je vais faire son portrait, ce qui peut me rapporter beaucoup. Je dois tant à ce Monsieur, que cet

après-midi je suis resté deux heures avec Sa Seigneurie après son repas²²... »

Les séances de pose se font plus rares, car le comte, en sa qualité de secrétaire d'État, est très occupé par les négociations de paix engagées avec l'Angleterre et la France. Goya profite du laps de temps qui lui est accordé jusqu'à de prochaines rencontres avec le ministre pour régler affaires de famille et factures par l'entremise de son ami Zapater. Il s'y emploie à travers les courriers qui s'échelonnent jusqu'au mois d'avril 1783.

Ainsi, en date du 15 janvier, il remercie chaleureusement son correspondant « d'avoir réglé les mensualités pour ma famille²³... » et, en même temps, il lui annonce l'envoi du fameux manteau dont il avait fait l'éloge, tandis que sa femme s'est rétablie et pourra adresser à Joaquina le vêtement promis l'année passée. Il veut aussi offrir à son ami une esquisse, à défaut du tableau de San Francisco qui n'est pas encore dévoilé : « L'original est un peu différent mais, quand tu verras l'ensemble, ça te donnera une idée²⁴... »

La lettre dans laquelle il évoque la commande de Floridablanca contient aussi des passages pleins d'humour au sujet des parties de chasse dont il est privé, à la différence de son ami, et il a réussi à prendre une distance ironique vis-à-vis de l'affaire de Saragosse qu'il intitule « ce qui m'est arrivé avec les Alluéciens²⁵ », du nom du chanoine qui en porte une part de responsabilité. Et il ajoute à cette allusion : « Peut-être qu'avec le temps on saura comment guérir cette lèpre, mais comme tout cela est entre les mains des autres qui ne m'estiment guère, cela n'a aucune importance à mes yeux²⁶... »

Cinq jours après, le 27 janvier, il annonce l'envoi d'une robe de chambre destinée à son ami, en vantant la marchandise comme il se doit et en insistant sur le prix défiant toute concurrence : « Impossible d'en trouver une meilleure à si bon prix... il [le marchand] me l'a donnée pour 111 réaux et 7 liards [...] je serai bien content si elle te plaît, la bordure est magnifique²⁷. »

Vers les mêmes dates il prévoit l'arrivée d'un corset pour la tante de Zapater, mais cet accessoire vestimentaire connaîtra bien des vicissitudes avant de parvenir à sa destinataire, car le porteur, prétend Goya, a dû détériorer le précieux objet, et le peintre récrimine contre cet homme indélicat : « Va-t'en voir, il l'aura gardé chez lui le corset, il l'aura fait mettre à sa femme pour qu'elle le porte [...] et je t'ai pas encore dit que le corset coûtait 14 pesos et demi. Bon, allez, onze et la moitié pour la caisse. Avec le ruban, ça fera 14 mais il s'agit de réaux de billon. Voilà l'erreur²⁸... »

Au milieu des ragots qui émaillent ses lettres, Goya fait partager à son ami ses préoccupations au sujet de sa mère devenue veuve et lui demande conseil sur sa venue éventuelle à Madrid. Ainsi il pourrait décharger de sa responsabilité sa sœur Rita et son autre frère Camilo, mais l'on sent chez lui un certain scrupule à respecter la volonté de chaque personne :

À propos de ma mère, je serais content si elle venait ici et ma femme aussi, elle pourrait venir avec Camilo et Rita (si elle est d'accord bien sûr). À moins qu'elle ne veuille pas se charger d'un de ses enfants, dans ce cas que sa volonté soit reine, je ne veux pas leur faire perdre le goût de vivre, ce serait bien pénible pour moi de

penser que pour venir chez moi, ils compromettent leur bien-être. Je t'en prie examine bien la question et dis-moi si je peux accepter cette idée²⁹...

À la fin de l'hiver de cette année, il revient à des préoccupations cynégétiques et signale à son ami l'abondance de perdrix dans la région de Madrid. Comme s'il avait compris l'allusion et le souhait du peintre qui, pour l'instant, est dans l'attente de fonds pour se procurer le nécessaire et assouvir ainsi sa passion pour la chasse, Zapater a dû lui envoyer ce qu'il souhaite, car le mois suivant Goya lui adresse une lettre très explicite sur le plan des échanges :

Tu te privas d'un si bon chien pour me le donner [...] c'est te dire un peu si je l'apprécie ton cadeau ! Pour l'escopette, je suis au courant. Mais il faut que tu me dises comment tu veux le canon. Au cas où elle ne se vendrait pas je te la renverrai quand tu voudras [...]. Je traiterai le chien aussi bien que celui qui me l'envoie³⁰...

Le 26 avril, Goya se précipite pour donner enfin des nouvelles à Zapater du portrait de Floridablanca qu'il avait dû laisser en suspens suite aux occupations politiques du secrétaire d'État : « Aujourd'hui j'ai fait la tête pour le portrait de Monsieur le Ministre en sa présence, elle est très ressemblante et il en est très satisfait. Je t'écirai ce qu'il en sera³¹... »

Dans *Le Portrait du comte de Floridablanca*, en dehors de la tête que Goya se flatte d'avoir faite « ressemblante », le corps est conforme aux portraits d'apparat : sur la redingote et les chausses rouges se détachent le cordon bleu et la blancheur de la chemise du ministre d'État qui avance légèrement la jambe droite, la main gauche posée sur la hanche, la main droite tenant un feuillet. Il est adossé à sa table de travail où se trouvent pêle-mêle des documents, sur le sol un livre relié à droite, et à gauche un petit livre ouvert, aux pieds de Goya qui s'est représenté de profil, dans l'ombre. Un troisième personnage, dont on ne voit que le visage, un secrétaire du ministre vraisemblablement, se tient derrière lui. L'originalité de la toile se caractérise par une répartition savante de la lumière sur le personnage principal et, à un moindre degré, sur son subalterne. Dans un second portrait du comte, exécuté la même année, Goya s'abstient de figurer.

Après avoir évoqué les séances de pose chez le comte, Goya n'oublie pas de charger son ami de démarches financières importantes : « Je t'envoie cette lettre de change pour que tu touches 3 000 réaux de billon que m'a donnés le duc de Híjar. Ainsi nous pouvons régler nos comptes³²... »

Pendant plusieurs mois Goya cesse sa correspondance avec son ami, et ce silence est dû sans doute à l'attente du bon vouloir du ministre d'État, absorbé par les tâches qui lui incombent.

Le 9 juillet, il évoque de nouveau ses séances auprès de Floridablanca : « J'ai dû me méfier de quelque chose que j'ai appris ; j'ai toujours beaucoup de satisfaction avec mon ministre d'État, certains jours je passe deux heures entières en sa compagnie. Et il me dit que quoi qu'il en soit, il fera tout pour m'aider et que je ne risque jamais de le déranger, que je peux venir quand je veux. Mais quand même, mon ami, les choses ne vont pas très bien [...] mais cache-le à tout le monde³³... »

Que signifie cette réticence alors que son œuvre avance ? Ne craint-il pas d'être désavoué pour le tableau exécuté à San Francisco el Grande, qui est soumis à examen avant d'être révélé au public ? L'affaire de Saragosse obsède peut-être encore le peintre qui ne compte pas que des amis parmi ses confrères. Il redoute que l'aide promise par Floridablanca ne se vérifie pas dans les faits.

Tout en continuant à travailler, il fait part à Martin Zapater de préoccupations liées à sa vie personnelle et familiale. La venue prochaine de sa mère à Madrid, vraisemblablement sans ses enfants mais accompagnée d'un chapelain, lui complique la tâche : « Le chapelain semble vouloir se joindre à ma mère. Si c'est le cas et qu'il te demande de l'argent, peux-tu lui en donner et tu m'envoies la note³⁴... »

Il sait que Zapater s'acquitte comme toujours de sa fonction d'intermédiaire financier. La suite de la lettre fait allusion à l'escopette et au chien de chasse qui ont fait l'objet d'échanges entre eux deux : en ce qui concerne la première, il n'a pas réussi à la vendre à un bon prix. Quant à l'animal, il n'est pas en bon état :

« Le chien, il ne veut pas manger, il est gros comme un blaireau et demain, si Dieu veut, il ressemblera à une caille³⁵... »

En ce qui concerne son œuvre, en ce 30 juillet, elle est en suspens. Mais on comprend pourquoi il craint pour son chien : voici qu'il est invité peu après chez l'infant Don Luis dans sa résidence des Arenas de San Pedro, située entre Ávila et Ségovie. Le frère cadet du roi y est relégué depuis qu'il a épousé quelques années plus tôt María Teresa de Vallabriga, qui n'est pas de sang royal.

Goya ne se soucie guère de ces dissensions au sein de la famille du monarque et se réjouit à la triple perspective de faire plus ample connaissance avec l'infant, de participer à des parties de chasse en sa compagnie dans les forêts giboyeuses de la Sierra de Gredos qui entourent le domaine situé aux confins de la Vieille Castille, et en vue d'honorer des commandes de portraits de la nombreuse famille du prince...

Le peintre se sent d'autant plus proche de l'épouse de l'infant qu'elle est comme lui d'origine aragonaise. Ce couple de la mésalliance, qui avait défrayé la chronique de la Cour en 1776, a trois jeunes enfants qui font les délices de Goya : il trouve en leur compagnie une compensation à son sentiment de paternité contrariée, aucun des enfants que lui a donnés Josefa n'ayant survécu jusqu'alors. L'aîné de la famille de l'infant, don Luis Maria de Bourbon, âgé alors de six ans, deviendra cardinal archevêque de Tolède. La deuxième, María Teresa, âgée de deux ans, deviendra la comtesse de Chinchón par son mariage arrangé avec Godoy, le favori de la future reine d'Espagne, Marie-Louise. Quant à la benjamine, la petite Maria Josefa, elle n'a que quelques mois.

Pendant son séjour de quatre semaines, Francisco Goya alterne les parties de chasse, sur lesquelles il est fort prolixe dans ses lettres à Zapater, et les séances de pose de ses illustres modèles. Portraits individuels d'abord puis ébauche du portrait de famille qu'il terminera à l'atelier de Madrid. Il y représente notamment le portrait équestre des deux époux : dans celui de Maria Teresa Vallabriga de Bourbon, la cavalière, dont la robe aux reflets bleus et noirs s'étale

avec élégance sur la croupe de sa monture d'un beige clair, arbore fièrement un chapeau sombre, l'ensemble se détachant sur le gris bleuté du ciel et des montagnes environnantes.

On peut aussi retenir le portrait de la petite Maria Teresa, représentée au bord d'une terrasse fleurie sur fond de *sierra* en compagnie d'un griffon qui semble s'accrocher à son vêtement. Sa longue jupe sombre contraste avec le corsage bleu clair en harmonie avec le bandeau de ses cheveux surmonté d'une mantille blanche de fine gaze qui retombe gracieusement sur ses épaules. Si le visage exprime une indéniable fraîcheur, l'attitude reste encore un peu compassée.

Quant au portrait de famille, c'est le premier exécuté par Goya avant celui d'autres mécènes et celui bien connu de la famille royale au début du siècle suivant.

María Teresa de Vallabriga occupe le centre de ce tableau d'intérieur, séparée de son mari par une table, et tous deux regardent des cartes à jouer. Debout derrière le chef de famille, leur fils aîné vêtu de bleu et les cheveux longs. La future comtesse de Chinchón se penche spontanément vers Goya. La scène n'a rien de conventionnel et traduit l'atmosphère d'intimité saisie dans un moment quotidien de repos : don Luis semble absent, comme s'il pressentait sa mort prochaine. La mère de famille ne porte pas de coiffe et arbore une longue chevelure. Les visages sont graves, excepté celui du secrétaire, Francisco del Campo, la tête bandée, qui rit. Ce personnage n'est pas inconnu de Goya, car la belle-sœur du peintre, María Bayeu, était l'épouse d'un de ses frères.

Dans une précédente lettre à Zapater, datée de février, le peintre avait fait l'éloge du marié dont l'avenir plein de promesses pouvait rejaillir sur sa propre famille : « C'est un beau garçon (et il s'améliore en ce moment), il travaille dans un bureau, il ne gagne que cent doublons de salaire mais sois tranquille, il a autre chose qui prospère. En plus il est sur le point de monter en grade à cause de son père qui connaît l'infant don Luis et celui-ci dit de lui que c'est un homme de talent³⁶... »

À son retour à Madrid, Francisco Goya adresse une lettre triomphale à son ami auquel il attribue le qualificatif un peu condescendant de « mon fils », et s'empresse de lui raconter son séjour chez le frère du roi :

Je reviens des Arenas de San Pedro, très fatigué. Son Altesse m'a comblé d'honneurs. J'ai fait son portrait et celui de son épouse, de son fils, de sa fille, et ai reçu d'elle une approbation inespérée, car d'autres peintres se sont présentés sans y parvenir : je suis allé chasser deux fois avec Son Altesse. Elle tire très bien et la dernière fois elle m'a dit : ce barbouilleur s'y connaît mieux que moi à tirer un lapin [...]. J'ai passé un mois sans interruption en compagnie de leurs Altesses qui étaient enchantées. Elles m'ont offert 1 000 douros³⁷, et une robe d'intérieur pour ma femme en tissu argenté et doré qui coûte 30 000 réaux, à ce que m'ont dit les gens de la garde-robe. Elles ont tellement regretté mon départ qu'elles ne pouvaient prendre congé et ont posé comme condition qu'il me fallait revenir au moins une fois par an [...]. Je suis épuisé par le voyage en voiture car sur l'ordre de Son Altesse on m'a ramené à toute vitesse³⁸...

Suivent un certain nombre de recommandations à Zapater en partance pour

Valence et de témoignages de gratitude pour la sollicitude dont il a fait preuve à l'égard de sa famille : « À Valence n'oublie pas de te mettre en relation avec un de mes amis qui te plaira beaucoup. C'est un garçon plein de talents et je lui ai tant parlé de toi qu'il a grande envie de te connaître. Il s'agit de don Mariano Ferrer. Tout Valence le connaît comme amateur d'Arts et de Sciences. Tu verras le portrait que j'ai fait de lui lorsqu'il était ici. Je te remercie mille fois car Camilo et ma mère m'ont fait mille éloges des services que tu leur as rendus, dis aussi ma gratitude à Goicoechea, à qui je n'ai pas le temps d'écrire³⁹... »

À son retour à Madrid, Goya accueille sa mère et son frère Camilo qui doit prochainement prendre possession d'une place de chapelain à Chinchón, grâce à la recommandation de Son Altesse l'infant don Luis : c'est avec soulagement que Goya annonce cette nouvelle à son ami. Il ne sera plus obligé de subvenir aux besoins de son frère. La prise en charge de sa mère lui suffit.

Entre-temps, le roi Charles III ayant donné l'ordre que l'on en termine avec les œuvres destinées à l'église de San Francisco el Grande, le peintre met la dernière main à son tableau. Il a eu la satisfaction d'obtenir l'agrément de Bayeu, retenu à Tolède, qui ne touchera pas à son travail. L'affaire si récente de Saragosse a dû servir de leçon au beau-frère sourcilieux.

En octobre 1783, Goya, sans doute sur la recommandation de son ami l'écrivain Jovellanos, est chargé d'exécuter quatre tableaux aux sujets religieux pour le collège de Calatrava de Salamanque : une Immaculée Conception, et trois représentations de saints – saint Benoît, saint Bernard, saint Raimond – pour lesquels il doit toucher 400 doublons.

Il entreprend ces nouvelles tâches, en attendant d'être informé sur le sort des peintures de San Francisco el Grande et sur le portrait de Floridablanca.

Apprenant, au début 1784, la maladie récente de Martin Zapater, il invite son ami à effectuer sa convalescence à Madrid, tente de l'attirer par la perspective de divertissements partagés, corridas et autres comédies, et en profite pour lui donner au passage une leçon d'épicurisme :

Ceux qui possèdent beaucoup et ne s'en servent pas ne possèdent rien [...]. À quoi sert d'investir ; il faut profiter de la vie qui est brève⁴⁰.

Goya lui-même ne s'est pourtant pas privé de placer des économies l'année passée dans la nouvelle banque gérée par Cabarrus, comme s'il devait vivre longtemps. Il saisit aussi l'occasion de cette lettre pour évoquer le silence du secrétaire d'État sur son portrait en feignant de juger cette discrétion de bon augure. En cette période de relative oisiveté, il n'a même pas le recours de pouvoir aller à la chasse en raison d'un temps exécrationnel et de la maladie de deux de ses chiens, atteints de la gale.

Le pauvre Zapater ne risque pas de se rendre à Madrid, une rechute compromettant son départ. Pas de regret : le temps est toujours très mauvais en ce 14 janvier 1784. Malgré l'état de santé de son ami, Francisco Goya, implacable, continue à lui confier le soin « d'administrer ses obligations locatives⁴¹ ».

C'est bien Martin Zapater qui doit acquitter le loyer de la mère du peintre à Saragosse, en attendant que ce dernier lui fasse envoyer la somme adéquate « par l'intermédiaire d'un certain Pirán le mois suivant⁴² ». Goya montre quelque réticence à acquitter cette dette et, se plaignant de ses maigres rentes, le fait savoir à son ami dans sa lettre du 3 mars 1784.

Il est vrai que celles-ci doivent fondre en raison du silence persistant de Floridablanca sur la date à laquelle seront dévoilés les tableaux de San Francisco el Grande. Ils étaient déjà en place à la fin de janvier et Goya trompe son impatience.

Il faut croire que la période des intempéries est passée et que le gibier ne manque pas, comme il le dit dans sa lettre du 6 mars : « Ici les bécasses sont si nombreuses qu'on n'en a jamais vu autant mais je ne suis pas sorti⁴³... » L'expression d'un regret de ne pouvoir pour le moment se payer un passe-temps aussi onéreux ?

Heureusement, la famille de l'infant don Luis ne l'a pas oublié, et il se rend à Las Arenas de San Pedro pour en finir avec le portrait équestre de son épouse en juillet 1784. Attendant incessamment que les tableaux de l'église San Francisco el Grande soient visibles, il doit faire face à une double déception : l'annulation de la visite de son ami et la mort de deux de ses chiens de chasse.

Son nouveau séjour chez l'infant don Luis compense ces déconvenues et il évoque avec fierté ses exploits de chasseur passionné dans sa lettre à Zapater du 13 octobre suivant : « J'ai tiré là-bas beaucoup de perdrix avec sa permission⁴⁴... »

Si l'infant lui a bien versé 30 000 réaux pour les deux portraits équestres de son épouse et de lui-même, Goya n'a encore manifestement rien touché pour les quatre tableaux destinés au collège de Calatrava de Salamanque et commandés par le Conseil des ordres⁴⁵. Rappelé à Madrid par le roi désireux de célébrer prochainement la cérémonie des prises d'habits des nouveaux membres des ordres militaires, précisément à l'église San Francisco el Grande, Goya a fait le voyage de retour avec un regret partagé par l'infant don Luis. Ce dernier lui a fait la commande d'un autre portrait d'un de ses amis, l'architecte Ventura Rodríguez. Goya a eu l'occasion de rencontrer celui-ci à Saragosse, lors des travaux pour la cathédrale du Pilar. C'est sans doute le dernier portrait de ce grand personnage qui devait mourir l'année suivante.

Pour le fond du tableau, Goya s'est contenté d'une colonne qui symbolise le métier de son modèle dont la main droite désigne un plan qu'il tient de la main gauche. Selon Jeannine Baticle, ce plan serait celui de la chapelle du Pilar dont il avait assuré la construction. Goya pour la première fois ne s'est pas attardé sur les détails du costume, assez sobre, mais a fixé son attention sur les traits du visage, volontaires et empreints de simplicité.

À peine arrivé à Madrid, il procède aux dernières retouches de son tableau à San Francisco el Grande, comme tous les autres peintres, à l'exclusion de son beau-frère, retenu à Tolède.

Son épouse, de nouveau enceinte, attend une naissance pour décembre et on

espère un heureux dénouement, car elle a bien supporté le voyage de retour de Las Arenas de San Pedro.

Peu de temps après, Francisco Goya apprend la mort de la mère de Martin Zapater, et cette nouvelle le plonge à nouveau dans une certaine culpabilité vis-à-vis de la sienne retournée à Saragosse. Comme s'il voulait compenser la perte qu'éprouve son ami, il lui suggère de le remplacer auprès d'elle : « Tu me rendras le service de lui donner ce dont elle a besoin et j'attends que tu me dises ce qu'elle décidera pour son logement⁴⁶... »

Les tableaux exposés à San Francisco el Grande sont enfin visibles, mais les mauvaises langues se délient aussi, et Goya confie à son ami ses craintes sur le jugement des amateurs d'art. Il compte sur l'arrivée du roi pour apaiser les esprits. Afin de se consoler, il a repris des actions à la Banque nationale et exprime sa confiance dans la réussite future du capitalisme d'État :

« J'ai pris quinze actions sur le conseil de quelques amis d'ici et il est normal que j'en prenne jusqu'à vingt-cinq, sinon tout l'argent part en fumée⁴⁷... »

Goya est vite rassuré sur la sollicitude financière et morale de Zapater à l'égard de sa propre mère. Le 4 décembre il fait part à son ami de la naissance deux jours auparavant de son fils :

Le deux de ce mois, ma femme a donné le jour à un garçon très beau et très robuste, il a été baptisé hier avec les noms de François Pierre. La parturiente va à peu près bien. Dieu veuille que cet enfant puisse vivre⁴⁸...

Cet enfant, connu sous le nom de Francisco Javier, ou simplement Javier, sera le seul qui survivra.

Les expériences passées ont rendu Francisco Goya prudent. La rapidité avec laquelle on a administré le sacrement au nouveau-né n'a pas permis au peintre de faire parrainer l'enfant par une notoriété de la ville, et il s'est contenté de choisir un membre quelconque de sa paroisse pour tenir son fils sur les fonts baptismaux.

Quelques jours après, l'atmosphère qui règne dans la demeure de la Calle del Desengaño est à la catastrophe : « Ma femme, suite à l'accouchement, est en proie à de violents accès de fièvre et dans ma maison c'est la bousculade pour chercher une nourrice, et tout va de travers. Camilo est arrivé aujourd'hui de Chinchón⁴⁹... »

Le 8 décembre 1784, le roi Charles III se rend enfin à San Francisco el Grande pour une cérémonie solennelle et, contrairement aux appréhensions de Goya, hanté par les mauvais souvenirs de ses premiers essais dans le tableau historique, la grande toile est unanimement appréciée. Goya trouvera-t-il le temps de savourer son triomphe ?

1. *Diplomatario*, À Martin Zapater.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, Au comte de Floridablanca.

4. *Ibid.*, À Martin Zapater.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, De la Banque nationale de San Carlos.
11. *Ibid.*, À Martin Zapater.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. 1000 douros correspondent à 20 000 réaux.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*
45. L'ordre militaire de Calatrava remontait au Moyen Âge, à l'époque de la Reconquista sur les Maures.
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*
49. *Ibid.*

Les commandes royales et celles des mécènes

Goya ne peut profiter pleinement de son triomphe. Les lettres à Zapater du début de 1785 sont dominées par des préoccupations matérielles et familiales. Josefa se remet très lentement de sa maladie. Il adresse à son ami une robe de chambre qui tarde à lui parvenir. De son côté, il reçoit en février chocolat et petits gâteaux dont il se réjouit, et constate avec satisfaction que Zapater a converti aux plaisirs de la chasse leur ami commun Goicoechea.

Les envois mutuels se poursuivent en mars et, cette fois-ci, il s'agit d'un petit chien qu'attend Goya, chien d'appartement ou chien de chasse ? Goya fait ses recommandations sur la façon de faire parvenir l'animal à son destinataire : « Par le courrier ordinaire ce n'est pas possible, mais si quelqu'un veut bien s'en charger, il peut bien le porter ficelé sur sa monture¹... »

La deuxième partie de la lettre relate la venue du roi avec toute la Cour pour aller faire ses dévotions à la Vierge d'Atocha, patronne de Madrid, et le peintre insiste tout particulièrement sur l'état de santé précaire de son ami l'infant don Luis, qui a été l'un de ses premiers mécènes : « Le pauvre infant don Luis [...] est bien mal ; aujourd'hui je lui ai baisé la main en signe d'adieu [...] et selon ce que j'ai vu ces jours-ci (il semblait prendre plaisir à me voir souvent) et observé, cette fois-ci il n'en réchappera pas²... »

Effectivement, peu après, Goya apprend la mort du prince. Mais comme si le sort compensait cette perte, le peintre, en cette année 1785, va voir sa notoriété confirmée grâce à une promotion et à des commandes de nouveaux mécènes. Après un début d'année morose, il connaît une série de satisfactions dans sa carrière et le fait savoir à son ami Zapater.

En février 1785, il pose sa candidature au poste vacant de directeur adjoint pour la peinture à l'Académie de San Fernando. Sa nomination sera signée en date du 4 mai par le roi qui lui annonce qu'il percevra 25 doublons par an.

Entre-temps, en avril 1785, Goya et deux autres peintres de la Chambre, Gregorio Ferro et José del Castillo, adressent une requête à Floridablanca pour qu'il rétribue leurs travaux à San Francisco el Grande qui n'ont pas encore été honorés depuis 1781. La rémunération ne tarde plus à venir, assortie d'une certaine réserve vis-à-vis des œuvres de peintres plutôt bien vus par le pouvoir, avec une préférence cependant pour les tableaux de Maella et de Francisco Bayeu. Mais Goya ne se soucie guère de ces rivalités avec des collègues, puisqu'il a atteint son but. Ce sont ses portraits et ses cartons de tapisserie qui lui ont valu cette manifestation de reconnaissance royale.

En cette année 1785, les commandes affluent. En tout premier, de la Banque de San Carlos à laquelle Goya fait largement confiance pour y placer ses économies. Par l'entremise de Ceán Bermúdez, il doit faire figurer dans une galerie de cet établissement une série de portraits, ceux du roi Charles III, du comte Altamira et, bien sûr, du fondateur, le comte de Cabarrus.

L'appui de Ceán Bermúdez est essentiel pour ce projet. Lui-même peintre,

historien et critique d'art, cet Asturien, comme son ami Jovellanos, a travaillé avec Mengs à Madrid puis est resté assez longtemps à Séville où il a fondé une Académie des beaux-arts. Il fait partie de celle de San Fernando à Madrid. Goya exécutera son portrait un peu plus tard.

Pour l'heure, il lui faut représenter les trois personnages susdits pour la Banque de San Carlos, et il les aligne d'une façon fort conventionnelle et compassée qui inspire l'ennui, mais il connaît son devoir en tant qu'actionnaire de cet établissement de création récente ; aussi bien le comte Altamira que Charles III sont pour lui des mécènes.

En cette année 1785, il est sollicité par d'autres protecteurs, comme le duc et la duchesse d'Osuna qui appartiennent à la plus haute noblesse.

La marquise de Peñafiel, comtesse de Benavente et duchesse d'Osuna, accueille dans son salon madrilène les esprits éclairés et fait la connaissance de Goya. Le costume dans lequel elle pose et le grand chapeau à plumes, rubans et fleurs rappellent les portraits de Marie-Antoinette par le peintre français Vigée-Lebrun, et Goya met tout son cœur à respecter une harmonie de couleurs tendres, alliant le bleu, le vert, le gris et le rose.

Entre deux séances de pose, il part chasser avec l'époux de son modèle, et se vante auprès de Zapater d'avoir « tué 38 pièces, parmi les perdrix, les lapins et les lapereaux et 17 cailles, et un grand canard. Le chien a fait du bon travail, mais il s'est montré un peu lambin à rapporter le gibier³... ». Goya se montre avare de compliments à Zapater au sujet de la qualité du chien envoyé par ses soins.

Le portrait du duc d'Osuna est plus sobre que celui de son épouse, mais l'essentiel pour Goya est que, sans avoir eu besoin de faire appel à la générosité de ces nouveaux protecteurs, il soit gratifié par l'intendant de la maison de la somme de 4 800 réaux de billon.

En août de cette année-là, Josefa Bayeu donne de nouvelles inquiétudes à son illustre mari. Des pertes de sang laissent supposer une fausse couche, alors que son fils unique n'a que quelques mois. Il semble pourtant que ce souci soit vite oublié, car Goya annonce à son ami Zapater qu'il projette un séjour chez son frère Camilo à Chinchón pour se rendre à la chasse.

Il a sans doute la nostalgie de l'accueil qu'il a reçu les deux étés précédents chez feu son protecteur et ami l'infant don Luis et plus récemment chez les ducs d'Osuna, et cherche à assouvir sa passion à proximité de Madrid.

Gratifié de la somme que lui ont versée les ducs d'Osuna en toute diligence pour leurs portraits respectifs, il se trouve en situation favorable pour régler ses dettes à son ami Zapater, et même placer quelques économies en attendant d'autres commandes.

L'année 1786 lui réserve, en effet, des propositions alléchantes, suite évidemment à ses nouvelles fonctions de directeur adjoint de la peinture. Au mois de mars 1786, il écrit à son ami depuis l'Académie où il est requis pour un mois d'enseignement, chaque artiste membre de cette institution exerçant cette fonction à tour de rôle. Il est satisfait de ce qu'il perçoit, à savoir 12 à 13 000 réaux, entre la banque et l'Académie de San Fernando, et

envisage d'aller retrouver Zapater à Valence en automne, mais celui-ci doit quitter Saragosse à un moment où Francisco est trop occupé.

C'est à la fin du printemps que Francisco Bayeu et Maella se mettent en quête de deux peintres pour réaliser deux séries de cartons de tapisserie pour la salle à manger royale du palais du Pardo. Francisco Bayeu propose son frère, Ramón, et Maella de son côté propose Goya. Le roi donne son accord à ce double choix le 25 juin 1786, et les deux artistes touchent un salaire de 15 000 réaux de billon par an.

Voilà Goya peintre du roi. Fou de joie, il se hâte d'acheter pour ses déplacements un cabriolet. Mais lorsqu'il essaie ce nouveau moyen de transport, celui-ci verse et Goya est blessé dans l'accident. Il raconte cette mésaventure à Zapater avec beaucoup de verve :

Je me suis mis à boiter suite à une chute que nous avons faite avec la briska. Elle est à l'anglaise et fabriquée là-bas, si légère qu'on ne pourrait en trouver de meilleure avec son cadre doré et verni [...]. Nous étions partis l'essayer avec un cheval que je venais d'acheter [...]. Nous allions grand train le propriétaire et moi [...] je tenais les rênes, désireux de voir ce que c'était que de tourner à la napolitaine et de l'apprendre [...] en fait de retournement, c'est nous, la briska et le cheval qui fûmes proprement retournés ; il faut louer Dieu que ce n'ait pas été pire ; c'est moi qui m'en suis le plus mal tiré et je n'ai fait que rester immobile depuis la Saint-Jacques jusqu'à aujourd'hui, et j'espère que mon chirurgien de la Chambre me permettra de marcher un peu, car c'est la cheville droite qui est blessée, mais il n'y a ni fracture ni entorse. J'ai failli tuer un homme qui passait dans la rue, et je ne me suis pas fait une caresse ; je me suis fait saigner et aujourd'hui j'écris à mon frère Tomás qu'il m'achète une paire de mules⁴...

À peine remis, Goya part chasser avec le duc d'Osuna. Il est vrai que la famille de ce Grand d'Espagne vient d'emménager dans une propriété non loin de la capitale, une sorte de « folie » au nom suggestif : « Le Caprice ».

Il reçoit commande de portraits de personnages prestigieux : celui du comte d'Altamira, actionnaire de la Banque de San Carlos, de la comtesse et de leurs enfants Vicente et Manuel Osorio ; et surtout le portrait de la marquise de Pontejos, amie de la duchesse d'Osuna, qui est également la belle-sœur du ministre Floridablanca.

Dans cette dernière toile, Goya revient au portrait conventionnel, dont il semblait se détourner dans ses représentations de l'enfant don Luis et des siens. Il attache une fois de plus de l'importance au vêtement du modèle au détriment de l'expression du visage : la marquise de Pontejos arbore un air froid et hautain. Elle est engoncée dans un corselet à col de velours et dentelle. Sur sa longue jupe plissée, elle en porte une autre à moitié relevée, à plis lourds, le tout orné d'une profusion de plumes et de rubans. Elle coiffe le grand chapeau propre à l'époque de Marie-Antoinette, et pose dans un paysage lui aussi conventionnel, où alternent les tons gris et rosés avec les teintes vertes et jaunes du sol.

La même année, Goya fait le portrait de l'architecte et historien d'art Cean Bermúdez, à l'occasion du mariage de ce dernier, et s'attarde beaucoup moins aux vêtements qu'à l'intensité et la chaleur du regard de son ami qu'il montre entouré

de gravures de sa collection. Il est vrai que ce tableau a été réalisé par le peintre de son plein gré et non à la suite d'une commande.

Durant l'automne 1786, alors qu'il est guéri de sa foulure à la cheville droite, consécutive à son accident de voiture récent, Goya commence les esquisses en vue des cartons de tapisserie destinés à la salle à manger du roi Charles III au palais du Pardo. Deux séries sont prévues : outre celle des *Saisons*, une autre série doit traiter pour la première fois de thèmes sociaux.

Goya commence en tout premier lieu les esquisses des *Saisons* qui seront terminées en décembre 1786. Chacune des quatre toiles porte un sous-titre.

Dans *Le Printemps ou les Marchandes de fleurs*, aux tons chauds de vert, rouge et bleu, l'intérêt est suscité par deux plans de la scène : une jeune femme reçoit des fleurs d'un galant, tandis qu'un homme présent à l'arrière arbore un large sourire en mettant un doigt sur sa bouche pour imposer le silence : est-il le véritable amoureux de la belle dame ? Cette scène revêt pour Goya plus d'importance que le quotidien des marchandes de fleurs.

Dans *L'Automne ou les Vendanges*, la chaleur des coloris cède le pas aux teintes brunâtres des vignobles et de la montagne. La lumière donne sur le verger, et le groupe central est représenté par une paysanne portant un panier d'osier dont un jeune homme élégant extrait une grappe pour l'offrir à une dame, tandis qu'un enfant tente de l'attraper. Goya combine harmonieusement la scène rurale et la scène galante.

L'Été ou l'Aire se signale par la fraîcheur de ses teintes et représente sur un mode pastoral des paysans effectuant une pause lors de la moisson sous le soleil de midi. Le peintre n'oublie pas tous les accessoires agricoles, qu'il s'agisse de la faucille ou du rouleau. La gaieté et l'animation de cette scène nous font voir des hommes riants, des gamins qui affolent leurs mères, un bébé qui joue avec la barbe de son père, des adolescents qui donnent à boire au simplet du village.

L'Hiver ou la Tempête de neige nous rapproche du thème social en opposant des miséreux égarés dans la tourmente qui cherchent un abri et un voyageur bien emmitouflé conduisant sa mule. Dans un cadre éclairé par une lumière glacée, un arbre ploie sous la force du vent.

Les deux Francisco, Bayeu et Goya, à égalité en tant que peintres du roi, ont enfin oublié leurs divergences créées par l'affaire de Saragosse, et leur entente est scellée par le portrait que le second fait du premier. Francisco Goya propose aussi de remplacer Bayeu, malade, pour le mois d'enseignement qu'il doit assurer à l'Académie vers la fin de l'année 1786.

Ses occupations automnales ont empêché le peintre d'écrire à son ami Zapater, et il se doit de renouer avec cette correspondance lors des fêtes de fin d'année. C'est l'occasion pour les deux compères d'échanger des présents alimentaires. Goya accuse réception des douze barres de touron⁵ envoyées de Saragosse et promet douze douzaines de chorizo : donnant donnant !

Mais il faut aussi revenir aux choses sérieuses et, le 20 décembre 1786, Ramón Bayeu et Francisco Goya font appel à l'architecte Francisco Sabatini, afin qu'il leur avance des fonds pour la préparation de leurs cartons de tapisserie et couvre

les frais des toiles, châssis, couleurs, sans compter le salaire de 6 réaux de billon pour l'apprenti broyeur de couleurs. Les deux artistes suggèrent à leur interlocuteur de prendre contact avec un des charpentiers du palais afin qu'il mette à leur disposition des échafaudages qui ont déjà servi. On reconnaît dans cette dernière suggestion le tempérament économe de notre Goya. Apparemment les peintres devront prendre patience car la réponse ne leur parviendra que plusieurs mois plus tard.

Pour l'heure, Goya ne fait pas état de ces difficultés dans sa lettre à Zapater du 10 janvier 1787 : il commence par présenter ses condoléances à son ami qui vient de perdre son père, ce qui lui permet de lui rappeler la fin relativement récente du sien et de joindre des considérations fatalistes sur le grand voyage que tout un chacun est appelé à entreprendre.

En guise de consolation, il promet à son ami de réaliser la commande que ce dernier lui a faite d'une Vierge du Carmen, dans les meilleurs délais, et propose de l'accueillir bientôt à Madrid. Il n'omet pas de le remercier une fois de plus pour les tourons, les meilleurs qu'il ait jamais goûtés, assurément d'une qualité supérieure à ceux de la capitale, et il espère que, de son côté, il appréciera tout autant les douze douzaines de chorizos.

Tandis qu'il poursuit son travail pour les cartons de tapisserie de la salle à manger du Pardo, il reçoit, fin janvier, de la Banque de San Carlos 10 000 réaux de billon pour les portraits réalisés l'année précédente. Ces sommes vont lui permettre d'aider Tomás à entreprendre avec sa famille le voyage à Madrid, et ses lettres suivantes à son ami concernent les moyens de faire transmettre par Zapater à son frère une somme de 1 000 réaux, car il n'a guère le temps de réaliser la fameuse Vierge du Carmen promise, et doit donc tempérer l'impatience de son ami.

Mais il ne résiste pas au désir de lui parler de la chasse, lui donne quelques conseils pratiques sur l'escopette qu'il doit utiliser, la mode étant au canon court, et l'invite à se résigner à avoir les bottes trempées.

Manifestement Goya effectue un séjour dans la résidence royale d'Aranjuez au début du printemps 1787, poursuivant son travail habituel pour les cartons de tapisserie, et il relate avec orgueil une promenade avec le comte de Floridablanca, heureux de faire partie de ses familiers :

Avant-hier je suis arrivé à Aranjuez, et c'est pourquoi je ne t'ai pas répondu. Le ministre s'est surpassé en m'emmenant promener en sa compagnie dans sa voiture, me témoignant les plus grandes manifestations d'amitié possibles. Il m'autorisait à manger en gardant mon manteau car il faisait très froid. Il a appris à parler par gestes et il interrompait son repas pour me parler. Il voulait que je reste jusqu'à Pâques et que je fasse le portrait de Saavedra (qui est son ami) et j'en aurais été très heureux mais je n'avais ni toile, ni rechange de chemise, et il en a été contrarié. Je suis donc revenu⁶...

Goya sera appelé une décennie plus tard à entreprendre le portrait de Francisco de Saavedra, nommé ministre dans le même gouvernement que Jovellanos. Pour l'heure, ce personnage a accompli diverses missions diplomatiques au Portugal et

aux Indes occidentales.

Jusqu'en avril 1787, il n'est question dans les missives de Goya que de l'argent à verser à son frère pour le prochain voyage de ce dernier « vers la capitale⁷ ». Curieusement, Goya qui, une fois de plus, a eu un accident de voiture, commande des mules à Tomás. Les mules aragonaises seraient-elles de meilleure qualité ? Les exigences du peintre pour ses déplacements fréquents entre les résidences royales et son domicile sont vraiment impérieuses : « Je ne veux plus de voiture à deux roues, l'autre jour j'ai versé et ai failli tuer un homme [...] je me suis blessé. C'est pourquoi j'écris à mon frère Tomás qu'il m'achète deux mules. Je te saurais gré de lui donner la somme dont il a besoin, et que je remettrai à Pirán à ton intention⁸... »

Il se prépare à aller livrer aux ducs d'Osuna une série de toiles pour le salon de leur résidence d'été, « Le Caprice », à La Alameda, non loin de la capitale, et décrit ces tableaux un peu plus tard, en date du 12 mai, en adressant les factures à ces mécènes, et y traite son sujet favori, la vie à la campagne : « Le premier représente une sélection de taureaux avec plusieurs personnages à cheval et à pied [...] : les bêtes ainsi choisies sont amenées dans l'enceinte avant le spectacle de la corrida pour lequel le peintre éprouvait un goût prononcé. Il est intitulé *Taureaux amenés dans l'enceinte*. »

« Un autre représente des voleurs venant d'attaquer une diligence après s'être emparés des cochers [...]. Tous ceux-ci font le geste d'attacher une femme et un homme⁹... »

Il s'agit de *L'Attaque de la diligence* où Goya saisit sur le vif acteurs et victimes du drame avec un rare sens du mouvement, comme s'il avait été témoin de la scène.

Il reprend le thème des divertissements champêtres dans les œuvres suivantes : « Un autre tableau représente des *Majos* qui se mettent à balancer une Gitane et deux autres Gitanes assises regardant le spectacle et jouant de la guitare [...]. Il s'agit de *L'Escarpolette*¹⁰. »

Dans *La Procession dans un village*, Goya énumère les notables qui participent à la manifestation où les curés jouent le premier rôle et tient compte, comme à son habitude, du nombre des personnages pour l'évaluation de la toile.

Il en est de même pour *La Chute*, l'accident survenu à une dame évanouie après être tombée d'un âne. La victime aurait été la duchesse d'Osuna qui aurait participé à une promenade dans un paysage escarpé à proximité de sa résidence, entourée de ses amis qui se portent à son secours : « Elle est secourue par un abbé et un autre homme qui la tient dans ses bras et deux autres femmes montées sur des ânes expriment leur douleur ainsi qu'un serviteur¹¹... »

Le sens du théâtral n'a pas échappé au pinceau du peintre qui insiste sur le geste d'une femme qui se tord les bras de désespoir, et dont on dit qu'elle était la duchesse d'Albe, amie de longue date de la protagoniste. Au deuxième plan arrivent d'autres personnages attirés par l'accident, dans un paysage agreste et boisé.

Le Mât de cocagne fait partie de la même série et illustre un spectacle courant à la campagne auquel Goya enfant a pu participer dans son village natal de Fuendetodos : « Un autre tableau représente un arbre de Mai, sur la place du village, avec un jeune garçon qui y grimpe pour gagner en récompense poulets et couronnes de pain suspendus au faite et plusieurs personnes regardent¹²... »

Mais l'humble quotidien a aussi ses drames, comme celui du *Maçon blessé*. Ce carton fait partie de la deuxième série des cartons de tapisserie destinés au palais du Pardo, après *Les Saisons*. L'artiste décrit très sobrement la scène, suggérant en même temps le labeur pénible de cette catégorie de travailleurs : au premier plan le chantier auquel parviennent deux paires de bœufs qui traînent une pierre, puis le maçon accidenté que l'on porte sur un escalier, enfin trois charretiers qui regardent la scène avec pitié.

Les toiles de la même série sont intitulées *Les Pauvres à la fontaine*, *Pâtre jouant de la cornemuse*. Puis Goya cède une fois de plus à son attirance plus insouciant pour les jeux d'enfant, avec *L'Enfant au bélier*, *Les Enfants aux mâts*.

Cette série de cartons achevée, il est requis par l'Académie pour corriger des toiles : être membre de cette illustre institution implique un certain nombre de tâches complémentaires, tel un enseignement mensuel, et on a vu qu'il a même remplacé son beau-frère malade. Dans le cas présent, le peintre doit mettre son pinceau au service de la restauration de tableaux entreposés dans l'Académie royale.

Peu avant de présenter ses factures à la duchesse d'Osuna, il écrit à la Manufacture de tapisseries de Santa Bárbara un rapport sur des frais qu'il a engagés entre le mois d'octobre de l'année précédente et le mois d'avril 1787 pour ses déplacements à l'Escorial, où il a présenté ses esquisses pour les cartons destinés à la salle à manger du Pardo. Il rappelle qu'il lui a fallu notamment assurer le logement à son broyeur de couleurs, personnage essentiel dans la réalisation de ses travaux. Au fil des ans, on retrouve le fameux Pedro Gómez qui assume ce métier.

On comprend aussi pourquoi Goya, appelé à se rendre d'une résidence à l'autre de cette Cour itinérante, a besoin d'un véhicule ou de montures aptes à le transporter. Il semble donc que les mules qu'il a demandées à son frère par l'intermédiaire de Zapater lui soient bien parvenues mais, en date du 25 avril 1787, il exprime à son ami une certaine inquiétude à l'idée qu'elles ne sont pas bien dressées, tout en versant la somme de 10 doublons à l'intention de Tomás. Il redoute un nouvel accident.

Une façon pour Goya de remercier Zapater de servir constamment d'intermédiaire entre ses créanciers aragonais et lui : il y a déjà un moment qu'il a promis d'exécuter pour son ami une représentation de la Vierge du Carmen, promesse différée depuis des mois en raison d'autres engagements et, au risque de venir à bout de la patience de Zapater, il réitère l'offre dans ses lettres du 4 mai et du 12 mai 1787.

Dans la seconde de ces missives, il se montre en outre satisfait de ce que vient de lui accorder le roi : il dispose désormais d'un employé aux écritures. Le

monarque le rétribuera ainsi que le broyeur de couleurs dont le peintre assumait jusqu'alors les frais. Autant d'économies qui vont lui permettre d'accueillir Tomás et sa famille qui arrivent à Madrid dans le courant de ce mois de mai 1787. Au comble de la joie, il propose à son ami de faire son portrait. Quant à la Vierge du Carmen, on n'en entend plus parler. Promesses en l'air ?

En tout cas, en juin, il reçoit de nouvelles commandes pour la province, et plus exactement pour l'église Sainte-Anne de Valladolid, dépendant du monastère des Bernardins de cette ville, reconstruit par l'architecte accrédité auprès du roi et bien connu du peintre, Sabatini. C'est ce dernier qui a proposé au souverain les noms de Ramón Bayeu et de Francisco Goya. Comme tous deux sont peintres du roi, ils ne seront pas rémunérés pour ce travail qui relève de leur salaire habituel.

Goya, toujours prompt à protester pour réclamer des avantages pécuniaires, dans un premier temps ne réagit pas. Il accepte de faire trois tableaux pour l'autel latéral droit tandis que les compositions de Ramón Bayeu figureront sur l'autel latéral gauche. Trois scènes exécutées par Goya verront le jour, la principale, *La Mort de saint Joseph*, puis un miracle de *Saint Bernard*, et enfin une représentation de *Sainte Lutgarde*.

Pour la première, Goya brosse une esquisse préparatoire sous le signe de l'intimité : tandis que saint Joseph agonise sur son lit, Jésus assis à ses côtés lui tient affectueusement les mains et la tête, et Marie regarde la scène. Image presque classique de la Sainte Famille dont le sujet a été en vogue dès l'époque de la Contre-Réforme, à la fin du XVI^e siècle. Il incombe à l'artiste de modifier ce schéma en tenant compte de l'art néoclassique dans lequel est construit le sanctuaire.

Ainsi, la peinture finale nous montre le Christ debout de profil, face à des rayons de lumière. Derrière lui, Joseph allongé sur son lit, les yeux entrouverts, la Vierge l'enveloppant du regard. Goya donne de la profondeur à son tableau en plaçant ses personnages les uns derrière les autres et prend bien soin de ménager des effets de lumière en contraste avec le fond sombre : des rayons se projettent sur les plis du drap et les différents personnages.

Son *Saint Bernard* réalise une guérison miraculeuse sur la jambe blessée d'un homme agenouillé devant lui, et il est assisté d'un disciple qui lui tend une cruche. Le blanc de son habit cistercien se détache sur un fond sombre, et le geste retenu du protagoniste témoigne d'une inspiration classique que Goya pouvait avoir acquise lors de son séjour déjà lointain à Rome.

Alors qu'il commence les esquisses de ces trois tableaux, il reçoit de la duchesse d'Osuna un acompte de 10 000 réaux sur les 22 000 réaux prévus dans la facture pour les sept toiles, de quoi entretenir sa famille et surtout celle de Tomás, et permettre à sa sœur Rita à Saragosse d'acquitter son loyer. Il peut aussi acheter à l'étranger une berline dont il se montre satisfait, puisqu'il envisage de se rendre à Saragosse pour voir ses nombreux amis, entre autres Zapater et la famille Goicoechea.

Mais voilà que pendant l'été Martin Zapater contracte les fièvres tierces et tombe malade. Goya tient à sa disposition le remède qu'il va lui faire parvenir par

Yoldi, un de leurs amis communs : « ... Dieu veuille que cessent tes fièvres tierces grâce à une livre de quinine que je t'ai achetée de la meilleure qualité que l'on puisse trouver, car elle est raffinée et d'aussi bonne qualité que celle de l'apothicaire du roi [...] nous sommes inquiets et espérons avoir de meilleures nouvelles de toi¹³... »

À cette date du 25 août, les toiles pour l'église Sainte-Anne de Valladolid sont déjà parvenues à destination, puisque la fête de la patronne avait lieu le 26 juillet. Elles ont donc été peintes très rapidement, en l'espace d'un mois.

Lorsque arrive l'automne, la Cour se rend dans une des résidences où abonde le gibier, généralement l'Escorial. C'est à ce moment-là que Goya entreprend le portrait de Charles III en tenue de chasseur, mais ce dernier refuse de poser devant son peintre, ce qui peut sembler aberrant. L'artiste, privilégiant toujours l'observation directe qui lui permet de saisir le détail insolite, doit se résigner à exécuter de mémoire un portrait tout à fait conventionnel dans lequel le souverain est représenté debout appuyé sur son escopette, à côté de son chien.

Mais Goya connaît suffisamment Charles III pour se souvenir de son visage ingrat, anguleux, qui fait ressortir de façon presque caricaturale le nez proéminent des Bourbons. C'est d'ailleurs le seul portrait de ce souverain dû au pinceau de Goya, les précédents, tout aussi officiels, ayant été exécutés par Raphaël Anton Mengs.

En dehors des plaisirs de la chasse, Charles III se pique d'être un monarque éclairé et s'entoure d'écrivains prestigieux en relation avec la France. Parmi eux Leandro Fernández de Moratín, lauréat de l'Académie espagnole en 1782, poète et dramaturge, auteur en 1786 de la pièce intitulée *Le Vieillard et la Jeune Fille* qui provoque un scandale équivalent à celui du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Et qui finit par être interdite provisoirement par la censure. En 1787, l'émule du dramaturge français a accompagné à Paris le banquier Cabarrus, dont il est le secrétaire, pour une mission diplomatique. Goya fera son portrait quelques années plus tard et partagera ensuite son exil en France.

Pour l'heure, le peintre, qui a peut-être envisagé de suivre les deux amis, a commencé à apprendre le français, langue de la culture par excellence, et il veut faire part de ses progrès à son ami Zapater qui, en tant que négociant, entretient aussi des relations d'affaires avec la France et d'amitié avec les milieux éclairés de Saragosse. C'est pourquoi le 14 novembre 1787 il lui écrit une lettre dans un français peu correct et une orthographe approximative, et ajoute en post-scriptum ce trait d'humour : « Je crains que tu es besoin (*sic*) d'un dictionnaire pour deviner ses mots. Si tu n'en a pas, je t'enverrai le mien¹⁴... »

Le contenu de cette missive fait essentiellement référence à la somme qu'il doit à son ami pour le loyer de sa sœur Rita, qui se monte à 200 réaux. Elle représente une partie de ce que lui a versé la Banque de San Carlos un mois auparavant : « 2 000 réaux de billon pour le portrait qu'il a exécuté pour le portrait de don Francisco Xavier de Larumbe, Directeur honoraire du virement de la Banque de San Carlos, 200 réaux payés pour la dorure du cadre de ce même portrait selon le reçu de ce jour¹⁵... »

Dans sa lettre du 28 novembre 1787 à Zapater, Goya, qui a déjà passé le cap de la quarantaine et n'a pas vu son ami depuis longtemps, s'interroge sur son propre aspect physique et en profite pour esquisser un portrait de sa personne. C'est l'unique témoignage écrit, non dépourvu d'une certaine nostalgie, de leurs années communes en Aragon :

Je voudrais savoir si tu es *majo*, noble ou misérable, si tu t'es laissé pousser la barbe, si tu as encore toutes tes dents, si ton nez a encore grandi, si tu portes déjà des lunettes, si tu nages dans ta ceinture, s'il y a un endroit où tu es devenu tout blanc, et si le temps pour toi a passé comme pour moi qui me fais bien vieux, qui ai plein de rides, et tu ne me reconnaîtrais même plus sauf par mon nez camus et mes yeux enfoncés [...] ce qui est sûr, pour moi, c'est que je les fais bien mes quarante et un ans et pendant ce temps tu te seras conservé tel que tu étais à l'école du père Joachim¹⁶...

Malheureusement nous ne connaissons pas la réponse de Zapater qui avait un an de moins que son ami, pas plus que la majeure partie de la correspondance signée de sa main. Mais ces lignes de Goya nous renvoient aux autoportraits qu'il a déjà réalisés.

Le premier a peut-être été exécuté dans des circonstances particulières, celles de son mariage avec Josefa Bayeu en 1773, alors que, âgé de moins de trente ans, il avait connu deux échecs au concours de l'Académie, compensés il est vrai par l'achèvement de ses premières œuvres à Saragosse. Dans ce portrait qui se signale par sa sobriété, le fond sombre permet au visage de se détacher et de mettre en valeur l'intensité du regard oblique et l'énergie qui se retrouve dans le portrait de 1782-1783, alors que sa notoriété atteint les sphères du pouvoir et de la Cour.

Mais dans ce dernier portrait, le peintre porte des lunettes et les yeux primitivement enfoncés saillent assez fortement. Ici les verres sont disposés sur le nez pour laisser toute la place à la profondeur du regard, ce qui signifie qu'ils ne sont pas objets de coquetterie mais s'avèrent nécessaires pour apprécier les distances vis-à-vis des toiles.

Lorsque Goya écrit à son ami en 1787, il y a déjà un certain temps qu'il s'efforce de corriger sa presbytie. Les yeux enfoncés qu'il lui signale ainsi que la présence des rides n'apparaissent pas encore dans ce visage plein à carnation régulière. Peut-être indique-t-il à Zapater ces signes de vieillissement pour l'obliger à faire de même avant une rencontre possible entre eux.

Goya attend la visite de son ami depuis longtemps, car lui-même est harcelé par les commandes qui vont se diversifier de plus en plus lorsque s'ouvre l'année 1788, des cartons de tapisserie aux peintures religieuses et profanes et aux portraits.

Visiblement, tous ses mécènes ont été satisfaits de ses précédentes œuvres. En février, il reçoit des ducs d'Osuna le solde de 12 000 réaux pour les tableaux de l'année précédente réalisés pour leur maison de campagne de La Alameda, soit six toiles auxquelles s'ajoute le portrait de l'un de leurs enfants, qui a à peu près l'âge du fils unique de Goya, Javier, né en 1784. Le peintre est attiré par la douceur de ce premier âge dont il mesure toute la fragilité.

Répondant à la proposition d'un des directeurs de la Banque de San Carlos, le comte d'Altamira, Goya a exécuté successivement son portrait en tentant d'atténuer sa petite taille qui en fait un homme quasi infirme, puis celui de son épouse tenant dans ses bras leur petite fille d'un an.

Mais le peintre se surpasse dans la représentation du fils cadet, âgé de trois ans, don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga. L'enfant, vêtu de rouge sur fond gris-bleu, est auréolé d'un nimbe de lumière. Il porte un col de dentelle, une ceinture et des chaussons de satin bleu. Dans ce visage à carnation blanche, les yeux sombres sont mis en valeur. Il est entouré d'animaux. Au chien traditionnel, symbole de la fidélité, se substituent trois chats dont un noir, à droite de l'enfant, tandis qu'à gauche une cage verte renferme six chardonnerets.

L'enfant tient au bout d'un fil une pie qui porte dans son bec une petite carte avec palette, pinceaux et la signature de Goya. Outre les attributs du peintre, le chat, animal souvent maléfique, exprime ici la vigilance, la cage par sa couleur signifie l'espoir de libération pour les oisillons. La pie, symbole de vol et de bavardage inutile, est retenue captive. C'est l'esprit qui triomphe et le rêve qui prend sa valeur dans le regard de l'enfant.

Goya n'en a pas fini avec les portraits d'enfant puisque les ducs d'Osuna, qu'il a déjà représentés isolément, lui réclament leur portrait de famille. Le minimum de décor permet au peintre de créer une atmosphère d'élégance et d'intimité tout à la fois dans ce tableau où dominent les quatre enfants du couple. On a pensé que Goya avait emprunté cette finesse à la palette d'un Gainsborough qui était en vogue dans l'Espagne de l'époque.

Le fils aîné de la famille a reçu le nom de François Borgia en souvenir du saint qui est honoré dans une chapelle de la cathédrale de Valence. Précisément, en 1788, les Osuna commandent à Goya deux toiles pour célébrer leur ascendant jésuite et destinées à ce sanctuaire, et ce sont *Les Adieux de François Borgia à sa famille*, et *Saint François ressuscitant le moribond impénitent*.

Le premier tableau s'inscrit dans la continuité d'une œuvre de Maella peinte l'année précédente pour le maître-autel de la cathédrale et intitulée *La Conversion de saint François Borgia*.

Dans le second, qui traite d'un miracle du saint, Goya imprime sa marque personnelle en introduisant des éléments qui annoncent ses fameuses « peintures noires ». Si dans le dessin préparatoire figurait un diable cornu qui s'éloignait au moment où le saint élevait le crucifix au-dessus du mourant, pour laisser la place aux anges, ces personnages, à l'exclusion de François Borgia, disparaissent dans le tableau final au profit d'une multitude de démons qui cherchent à s'emparer de l'âme du moribond en faisant des contorsions quasi grotesques.

On peut y voir une préfiguration des figures monstrueuses qui seront si nombreuses dans ses futurs dessins. Le clair-obscur est présent comme à l'accoutumée, mettant en valeur le contraste entre les images du saint et du mourant, d'une part, baignées d'une lumière surnaturelle, et les incarnations du Mal, d'autre part, plongées dans l'ombre.

Occupé par ces tableaux, Goya délaisse quelque peu la correspondance avec

son ami Zapater, sauf pour lui recommander dans sa lettre du 19 mars 1788 un musicien en tournée qui va bientôt gagner Saragosse : « Je t'annonce que tu recevras une lettre de recommandation de ma part pour Paco Trigo, enfant de Madrid, fameux joueur de guitare et chanteur. À Cadix il a fait merveille et ici également, et j'espère qu'il en sera de même là-bas. Je te saurai gré de lui accorder tes faveurs et de le faire chanter où tu voudras pour que sa voix soit connue¹⁷... »

Goya se plaît à ces divertissements populaires, qu'il s'agisse de corridas ou de chants et danses, et veut aussi faire partager ses goûts à son ami. Il s'excuse ensuite une fois de plus de ne pouvoir encore honorer la promesse du tableau de la Vierge du Carmen, en raison de ses travaux très accaparants.

Deux mois plus tard, il est toujours autant à la tâche : non seulement il a une toile en chantier destinée à la célébration de la fête de Saint-Isidore le Laboureur, patron de la ville de Madrid, mais encore il vient de recevoir une nouvelle commande royale. Il s'en explique donc à son ami en ces termes qui laissent percer une certaine confusion :

J'aurais tenu parole si je t'avais fait le tableau de Notre-Dame du Carmen dans les délais prévus. Mais on m'a commandé d'en haut de terminer les esquisses pour la chambre à coucher des Infants Sérénissimes en vue du retour de la Cour. J'y travaille avec beaucoup d'acharnement et de contrariété, car il reste peu de temps et c'est une œuvre qui sera vue par le roi, les princes, etc. De plus la tâche n'est pas aisée, et il y a beaucoup à faire, et c'est le cas avec *La Prairie de san Isidro*, pour le jour même de la fête de ce saint, avec toute l'agitation qu'il y a d'ordinaire dans cette ville¹⁸...

Le témoin de tous ces tracasseries qui lui ôtent le sommeil est le fameux Perico de Carabanchel, son secrétaire, qui a été d'abord au service de son beau-frère Bayeu avant d'être payé par le souverain pour l'assister.

L'œuvre qui presse le plus est évidemment *La Prairie de San Isidro*. Elle lui a été commandée en février avec obligation d'en terminer le carton pour la célébration du saint en date du 15 mai, près de l'ermitage du même nom. Goya n'a pu respecter le délai, en raison même de la richesse du sujet, car il s'est efforcé de rendre compte de la densité de la foule venue après la cérémonie religieuse s'égailler au bord du fleuve Manzanares, sur plusieurs plans, au creux d'une colline :

Au premier plan deux jeunes filles en pleine lumière puis un autre groupe à flanc de coteau plus ombré, puis un mouvement ininterrompu en contrebas. Goya brosse une succession de petites scènes dont le pôle d'attraction, le fleuve Manzanares, ruban lumineux, occupe le milieu de la toile, tandis que le fond est constitué par la montée vers Madrid, où sont esquissées les pâles silhouettes de la coupole de San Francisco el Grande et du Palais royal. Sur cette vaste étendue, le peintre rend admirablement l'impression d'effervescence qui le souciait tant dans sa lettre à Zapater.

Goya consacre tout l'été aux autres esquisses pour le palais du Pardo, parmi lesquelles *La Partie de colin-maillard* et *Le Goûter*.

Dans la première, c'est encore le mouvement qui domine cette scène de

groupe, mouvement insolite, par exemple, d'une jeune fille qui se cache derrière le chapeau de son amie, et par la fraîcheur des tons et la délicatesse des silhouettes, le peintre reste proche des fêtes galantes du XVIII^e siècle français à la Watteau.

Dans la deuxième représentation, nous assistons à l'intrusion d'un groupe de *majos* et d'une *maja* qui surprennent un jeune couple de nobles installé dans un bosquet, symbole du mélange des classes. Manifestement le jeune galant a dû résister à cette irruption, car on le montre effondré au milieu des reliefs de la collation, tandis que l'un des *majos* cherche à séduire la jeune femme, à la mine légèrement affolée. Dans cette esquisse ressort une fois de plus l'anecdote qui lui donne toute sa vivacité, la lumière diffusée sur les visages des *majos* et de la jeune femme, contrastant avec l'ombre qui recouvre le corps étendu.

Cette série d'œuvres sera interrompue par une succession de deuils qui frappent la famille royale à la fin de 1788, à commencer par le second fils de Charles III, l'infant Gabriel. Une épidémie de petite vérole se déclare et, manifestement, le principe de l'inoculation n'a pas été adopté par les Grands d'Espagne, alors que dans le même temps, les Bourbons français ont subi cette ébauche de vaccination. L'épouse du jeune prince est la première atteinte et elle succombe rapidement, puis c'est le tour de l'infant Gabriel. Nous sommes en novembre 1788, et le peintre, qui appréciait l'infant, ami des arts et en particulier de la musique, s'émue de la disparition de la jeune femme et écrit à un certain « Pablo » sa tristesse et son désarroi dans une lettre en vers. Après avoir évoqué le froid inhabituel qui caractérise cette fin d'arrière-saison, il fait cette révélation désolée : « Des nouveautés/ je veux te dire un mot/ Cet infant/ appelé don Gabriel/ il se peut qu'à cette heure/ il soit déjà parti / chercher dans le Ciel/ son épouse bienaimée/ avec l'affliction/ de tant de personnes/ qu'il est impossible/ de pouvoir l'expliquer¹⁹... »

La douleur du souverain est telle, après la mort de son fils préféré, qu'il s'adonne sans relâche, pour échapper au désespoir, à son passe-temps favori, la chasse, en dépit des intempéries de cette fin d'année 1788. Il prend froid et meurt à son tour en décembre. Ces décès successifs affectent doublement Francisco Goya. D'une part, il était reconnaissant à la discrétion du roi qui savait estimer son talent, d'autre part, il avait lui aussi une préférence pour l'infant Gabriel sur le fils aîné et héritier du trône le prince des Asturies, Charles, tout en travaillant pour ce dernier et sa femme.

Il va être obligé de lutter à nouveau pour se faire reconnaître du futur Charles IV et de son épouse Marie-Louise de Parme, qui n'ont pas hérité de l'intelligence et de la culture artistique de leur père et beau-père respectif.

Une nouvelle époque commence pour le peintre. Sera-t-elle aussi féconde que la précédente ? Tout en dépendant des mécènes habituels et de leurs exigences, il commencera à s'affranchir d'une certaine tutelle pour s'adonner pleinement aux pratiques d'un art plus original.

1. *Diplomatario*, À Martin Zapater.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Le touron – *turrón* –, sorte de nougat très tendre, à base de pâte d'amandes et de noisettes, est une friandise très prisée des Espagnols.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, À la comtesse de Peñafiel
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, À Martin Zapater.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, De la Banque de San Carlos.
16. *Ibid.*, À Martin Zapater.
17. *Ibid.*
18. D'après D. Auby, *Lettres à Martin Zapater*.
19. *Diplomatario*, À Pablo.

Un nouveau roi. Derniers cartons de tapisserie des voyages de Goya

Néanmoins, l'heure n'est pas encore venue pour Goya de faire preuve de son indépendance professionnelle. Il lui faut sacrifier aux circonstances douloureuses de la mort du mécène royal. Il utilise déjà la dérision pour caricaturer les manifestations extérieures du deuil à travers Yoldi qui lui a lu une lettre de Zapater. C'est pour lui une façon de s'excuser à l'avance auprès de l'ami d'enfance de l'atmosphère peu amène de la capitale espagnole, au cas où il prendrait fantaisie à ce dernier de venir le retrouver à Madrid en ce début d'année 1789 : « De crêpe, n'en parlons pas, il [allusion à la tenue de son ami Yoldi] est comme un corbeau depuis la boucle des chaussures jusqu'à la pointe des cheveux [...]. Presque tous nous nous promenons aussi avec du crêpe, moi je n'ai pas voulu en porter vu que la parenté est trop lointaine¹... »

Deux jours après avoir rédigé ces lignes, le 9 janvier, il reçoit commande des portraits des nouveaux souverains, deux pour le Palais royal de Madrid et deux pour leur résidence d'Aranjuez. Un des portraits sera en buste, l'autre en pied. Ce n'est que le début d'une série de tableaux que Goya va exécuter tout au long de cette année au gré des Institutions où ils seront exposés, et des festivités qui se dérouleront dans toute l'Espagne. lors de la proclamation de Charles IV et de Marie-Louise de Parme.

Les premières toiles doivent être achevées pour le 30 juin 1789, et ce même jour le peintre n'omettra pas de présenter la facture. Auparavant, en date du 11 mai, il reçoit un versement de la Manufacture des tabacs de Séville pour deux portraits en buste des époux royaux. Ces deux tableaux doivent figurer dans un décor éphémère lors des fêtes célébrées en juin dans la métropole andalouse :

Au centre du temple (de la Renommée) sous un beau pavillon décoré par un plateau d'argent soutenu par quatre génies et terminé par la couronne impériale, sont suspendus les portraits de Leurs Majestés le roi et la reine peints par don Francisco de Goya, peintre de Chambre de Sa Majesté²...

Il s'agit de deux portraits en buste dans lesquels l'artiste renonce aux couleurs légères et claires de sa palette habituelle au profit de teintes vives, Charles IV étant représenté en habit rouge et arborant le ruban bleu de l'ordre de Charles III devant un rideau vert. Quant à Marie-Louise, elle porte un chapeau à plumes destiné à être éclairé par la lumière d'un des candélabres, et son costume, plus discret que celui de son époux, est rehaussé par la couleur blanche de la dentelle du décolleté et du châle qu'elle tient à la main droite.

Goya s'est appliqué à faire ressortir les moindres détails des tenues vestimentaires au détriment de l'expression des visages qui reste terne.

Séville a célébré l'accession au trône des nouveaux rois avant Madrid, qui les honore seulement dans la semaine du 21 au 29 septembre, en raison sans doute du délai de deuil prescrit par le Palais royal.

Goya, pour la circonstance, doit réaliser les portraits du couple destinés à orner les murs de l'Académie d'histoire. Cette dernière commande s'est faite par l'intermédiaire de Jovellanos qui était bien vu par le roi et que Goya connaissait depuis longtemps. Il avait réalisé un premier portrait en pied fort conventionnel de l'écrivain en 1784-1785, et le représentera à nouveau quelques années plus tard, à l'occasion de sa nomination comme ministre.

Pour l'heure, aussitôt les festivités terminées, selon son habitude, dès le 11 septembre, Goya fait passer une facture de 6 000 réaux pour ces deux œuvres. Le peintre exécute aussi une vingtaine de portraits de Charles IV et Marie-Louise pour décorer les résidences des Grands d'Espagne qui se situent sur le chemin du cortège royal, parmi lesquels deux qui doivent figurer dans les palais des ducs d'Albe et d'Osuna, respectivement futurs et anciens mécènes de Goya.

Malgré l'ampleur de ses tâches, l'artiste a informé Zapater de sa nomination de peintre de la Chambre du roi, alors que le décret n'est pas encore paru :

Je viens de recevoir par un ami la nouvelle qu'on m'a fait peintre de la Chambre (ce n'est pas officiel, c'est pourquoi je t'en fais part ainsi qu'à Goicoechea). Je lui écrirai lorsque j'aurai reçu l'avis définitif du comte³...

Quelques jours plus tard, il est invité à prêter serment à Aranjuez devant la Cour, de façon tout à fait solennelle, comme l'atteste la relation de cette cérémonie du 30 avril :

Jurez-vous de servir bien et fidèlement le roi Notre Seigneur dans le poste de peintre de Chambre que Sa Majesté vous a offert, recherchant en tout son profit et évitant de lui nuire et si vous voyiez quelque chose qui s'y oppose, vous en faites part à quelqu'un qui pourrait y remédier ?

– Oui, je le jure.

– S'il en est ainsi, Dieu vous assiste, et sinon, qu'il vous en demande raison. Amen⁴.

C'est le marquis de Valcarzana, grand chambellan de Sa Majesté, qui a posé les questions d'usage. Malgré son acceptation sans condition, Goya s'avoue un peu déçu dans sa lettre à Zapater du 2 mai suivant : « Je toucherai le même salaire que jusqu'à présent⁵... »

Le peintre jugeait sans doute que son nouveau titre pouvait lui valoir une gratification supplémentaire, d'autant plus que cette nomination lui crée quelques obligations qu'il accepte aussi dans sa missive au marquis de Valcarzana du 6 mai : « Excellentissime Seigneur, avec la plus grande attention je reçois les ordres de Votre Excellence en date du 5 mai et conformément à ceux-ci j'y obéirai et me mettrai d'accord [...] pour l'évaluation des objets qui m'incombe et qu'a laissés après son décès le roi Charles III, et je tâcherai d'acquitter ces dettes dans les plus brefs délais et avec la plus grande ponctualité possible⁶... »

Il s'agit bien sûr de dresser l'inventaire des peintures en instance suite au décès du roi et de procéder à leur estimation. Goya partage cette tâche avec ses collègues de la Chambre, parmi lesquels son beau-frère Francisco Bayeu et don Mariano Maella. Ils sont six à assumer ce travail et deux sculpteurs se joignent à

eux.

À la fin de ce mois de mai, l'unique fils de Goya, Javier, tombe malade, et le peintre se hâte de confier son angoisse et son espoir à son ami d'enfance :

J'ai un enfant de quatre ans qui est ce que l'on voit de plus joli dans tout Madrid et j'ai eu bien peur qu'il ne parvienne pas à vivre tout ce temps. Grâce à Dieu, maintenant les choses semblent s'arranger⁷...

Puis, dans la suite de la missive, il s'adresse au négociant et flatte les connaissances de son ami comme éventuel conseiller financier :

Dis-moi, toi qui as du talent, et tant de bon sens en tout, dis-moi où ils seraient le mieux, mes 100 000 réaux, à la banque en valeur réelle, ou dans les corporations ? Comment me seront-ils le plus utiles⁸ ?

Goya, en dépit de ces revenus substantiels qu'il tient à placer en partie, engage des frais pour le matériel nécessaire au transport des portraits, tant en châssis qu'en caisses pour les acheminer à Madrid à dos de mule depuis Aranjuez, où il vient de séjourner avec la Cour. Le 30 juin, il adresse une facture de 1 136 réaux de billon à régler par l'administration de la Couronne.

Tandis que débutent les festivités en l'honneur des nouveaux souverains espagnols, de l'autre côté des Pyrénées, les bouleversements politiques de la Révolution naissante finissent par ébranler les esprits, surtout à partir du mois de juillet 1789, lorsque Louis XVI écrit à son cousin d'Espagne pour lui dire qu'il songe à trouver refuge auprès de lui. À court terme, les événements de France entraînent pour Goya une restriction des commandes de la part de la Cour et des seigneurs.

Heureusement, le peintre est bien assez occupé avec les portraits de Charles IV et de son épouse, et ce jusqu'en septembre.

Il prend donc le temps d'écrire à Zapater, et l'occasion lui en est fournie par l'accession de son ami à la noblesse. Le négociant aragonais était récompensé pour avoir sauvé les habitants de Saragosse de la disette : « Cher Martin, sois mille fois félicité, sois-le et sois-le encore et encore et moi je suis à court et j'espérais et j'espère et d'autant plus que voilà que le roi t'anoblit et cette nouvelle qui m'intéresse tant, je la dis et la redis avec mille félicitations⁹... »

Derrière cette exultation du peintre perce un certain intérêt de celui qui a chargé Zapater d'engager des recherches sur sa propre généalogie, et il espère peut-être que le nouveau noble accélérera les démarches en sa faveur. On sait que, dans la plus grande partie de sa correspondance, il utilise depuis longtemps la particule pour sa signature. Le caractère parvenu du personnage ressort à nouveau grâce à la pointe d'envie à l'égard de son ami.

Il y a toujours aussi chez le peintre une conception non gratuite du service rendu ou à rendre. Ainsi, dans cette même lettre du 5 août 1789, il accuse réception à Zapater d'une recommandation de son ami pour un certain « Asensio, qui prétend avoir l'approbation de l'Académie comme maître d'œuvre. On ne peut pas lui dénier ses mérites, et tu peux être sûr que, de mon côté, je

ferai le nécessaire quand il me sera possible de le faire¹⁰... ».

S'agit-il du graveur valencien Juan Asensio né en 1759, qui se présente à l'Académie pour solliciter le poste ? Goya semble le connaître. De son côté, le peintre recommande à Zapater un cousin qui cherche à succéder à un recteur de l'université de Madrid récemment décédé, dont il vante d'abord les mérites, un certain don Félix Mozota : « Il a étudié la philosophie et le droit dans cette même université, il a occupé les fonctions de secrétaire des affaires du marquis de Villadarias, Grand d'Espagne de première classe et puis, il est mon Cousin¹¹... »

Si Zapater ne peut intervenir à Madrid, il peut le faire en Aragon même où un poste est vacant à l'université de Huesca. La demande date du 21 octobre 1789, et c'est bien une des seules lettres de Zapater à Goya que nous possédions, l'ami répond sur un ton officiel qu'il a entrepris ces démarches, mais qu'un autre candidat recueille les faveurs de l'université.

Goya ne lui tient pas rigueur de ce refus mais se montre un peu froissé que Zapater en ait répandu la nouvelle auprès d'amis communs. Sa susceptibilité habituelle resurgit à cette occasion.

Si la fin de l'année 1789 est marquée pour Goya par la réception de factures et d'honoraires, il constate non sans inquiétude que la politique du ministre Floridablanca prend une tournure défavorable à l'égard de certains esprits éclairés soupçonnés d'intelligence avec la France révolutionnaire : c'est ainsi que les *afrancesados*¹² Cabarrus, Jovellanos et Ceán Bermúdez sont l'objet de persécutions qui vont jusqu'à l'exil pour le second. Le peintre est d'autant plus attristé par cette mesure qui assigne l'écrivain à résidence dans ses terres des Asturies, qu'il avait dû à son intervention amicale la commande des portraits pour l'Académie d'histoire.

Pour Cabarrus, le fondateur de la Banque de San Carlos, la disgrâce est passagère, heureusement, car pour le dédommager Floridablanca lui accorde le titre de comte. L'intéressé a d'ailleurs appris qu'il avait dû l'ostracisme dont il était l'objet à la haine du ministre des Finances, un certain Lerena.

Les remous français ont provoqué bien des scissions dans les rangs des politiques espagnols. Charles IV n'a pas donné suite à la demande d'asile de Louis XVI, par précaution sans doute. Il attend prudemment l'évolution des événements.

Il n'empêche que le souverain réserve à son peintre un accueil dont ce dernier se flatte auprès de Zapater :

Je suis allé voir le roi et il m'a reçu avec grande joie, il m'a parlé de la petite vérole de mon Paco, je lui ai donné raison en tout, il m'a serré la main et il s'est mis à jouer du violon¹³...

Goya a été sensible à l'intimité de cet entretien et à l'intérêt qu'a porté le souverain en toute simplicité à la santé de son fils, et il fait fi des jalousies provoquées chez ses collègues peintres par cette manifestation de la faveur royale à son égard. Il profite du même courrier pour remercier Zapater de son envoi traditionnel de tourons pour la fin de l'année : « Les fêtes vont arriver à temps

comme cette nuit vont le faire les six barres de touron que Yoldi m'a fait parvenir de ta part avec deux de la sienne ce qui nous fait huit en tout¹⁴... »

Si l'année 1789 a signifié pour Goya la confirmation de la bienveillance royale à travers les très nombreux portraits qui lui ont été commandés par les souverains et par les Grands d'Espagne, mais aussi l'obligation de demeurer à Madrid, toujours à la disposition de ses employeurs, celle qui va s'ouvrir sera marquée par deux déplacements du peintre pour des raisons bien différentes de celles qui concernent ses travaux d'artiste.

Ces voyages assez inhabituels ne sont peut-être pas étrangers à une certaine divergence de vues entre Goya et ses mécènes et aux bouleversements politiques de la Révolution française qui entraîneront un durcissement de l'attitude des ministres à l'égard des esprits éclairés.

Au début de 1790, Goya profite encore de sa notoriété acquise par la série des portraits de Charles IV et Marie-Louise de Parme : le roi lui fait grand compliment du portrait destiné à son frère le souverain de Naples, et lui témoigne une affection qui le touche particulièrement :

J'ai eu le bonheur de le voir très satisfait de sorte qu'il m'a adressé des éloges non seulement en paroles mais avec ses mains sur mes épaules, et il m'a à moitié embrassé puis il m'a dit du mal des Aragonais et de Saragosse¹⁵...

Goya ne tient pas rigueur à son mécène de cette diatribe contre ses compatriotes qu'il considère comme une boutade. Ainsi qu'il le dit dans cette même lettre du 20 février à Zapater, il met en avant ses dépenses et son talent reconnu en haut lieu qui le poussent à tenter une demande d'augmentation de salaire, tout en admettant que le moment n'est guère favorable. Fait-il allusion aux démêlés qu'il commence à avoir avec les membres de la Manufacture de tapisseries ou avec les autres peintres de la Chambre qui prennent ombrage de la préférence du roi pour lui ?

Peu de temps après, de nouvelles sommes lui sont versées, comme il le signale le 6 mars : « J'ai reçu du sieur don Vicente Vázquez del Viso, demeurant dans cette ville, 2 000 réaux de billon pour le portrait que sur son ordre j'ai fait de Sa Majesté pour le donner et le placer dans le grand hôpital royal de la ville de Santiago [Saint-Jacques-de-Compostelle]¹⁶... »

Si la Galice d'où proviennent ces sommes reste indifférente à l'émoi dû à la Révolution française, à Madrid, en revanche, la situation générale se détériore et de nouvelles menaces pèsent sur les amis de Goya connus pour leur francophilie : alors qu'en juin 1790 certains membres du gouvernement jouent leur rôle dans l'arrestation et la mise au secret du comte de Cabarrus, Jovellanos, occupé à faire un rapport sur l'extraction du charbon dans ses Asturies natales, accourt dans la capitale pour mettre ses compétences juridiques au service de son ami, ce qui lui vaut un bannissement de sept années qu'il accomplira à Gijón, dans les Asturies.

Peut-être le demi-exil imposé à Goya pendant une partie de l'été est-il aussi dû à ses fréquentations considérées comme suspectes des gens influencés par les idées nouvelles. Toujours est-il qu'il est invité à se rendre à Valence, comme le spécifie

un rapport du marquis de Valdecarzana : « Don Francisco Boya (*sic*), peintre de la Chambre de Sa Majesté, passe avec ma permission deux mois à Valence¹⁷... »

Suit l'énumération d'autres personnages aux emplois subalternes éloignés dans cette même ville pour un laps de temps équivalent.

En réalité, le départ de Goya et de sa famille n'a lieu qu'au début d'août, si l'on se réfère à une lettre qu'il écrit à Zapater le 28 de ce mois : « Je me trouve à Valence car j'y suis venu avec ma femme pour y prendre ces airs maritimes il y a déjà plus de quinze jours, et par une lettre de Rita [sa sœur] (qui m'a écrit pour une mission comme si j'étais à Madrid) j'ai appris que tu allais bien, grâce à Dieu [...] si ce n'était qu'on m'avait donné l'autorisation juste pour Valence, j'irais te voir, face d'ours, je ne désire rien de plus au monde, on m'a parlé d'Albufera [la plaine qui jouxte Valence], moi je ne peux attendre¹⁸... »

Derrière le laconisme de l'expression, perce l'impatience de celui qui se considère comme assigné à résidence mais se garde d'en donner le motif. Il dit écrire le moins possible comme s'il se trouvait sous surveillance.

Martin Zapater réagit très vite en faisant appel à ses relations valenciennes dès le 31 août pour entourer son ami et même l'aider, à commencer par un certain Angel Plando de las Casas : « Mon cher ami, mon ami don Francisco de Goya peintre de la Chambre de Sa Majesté se trouve dans votre ville avec sa famille depuis quelques jours ; c'est un ami intime, et je sollicite de Votre Grâce qu'elle prenne la peine de lui rendre visite en mon nom, lui donnant l'argent dont il a besoin, et que je vous rembourserai en temps utile, et vous comprendrez que tout service que vous lui rendrez je vous le redevrai comme si vous en usiez ainsi avec moi¹⁹. »

Le peintre aurait-il quitté Madrid avec des moyens limités voulus par une sorte de censure ? Ce qui est certain, en tout cas, c'est que sa notoriété s'est répandue à Valence et que la récompense de la ville viendra un peu plus tard. Les deux mois ne sont pas écoulés qu'il regagne Madrid, cette fois-ci afin de préparer un voyage d'agrément pour Saragosse.

Est-ce avant ce deuxième déplacement qu'il prend la défense d'un certain Fernando de la Cruz Mengívar, coupable d'avoir giflé un membre du clergé ? Il a sans doute profité d'un travail sur le portrait du ministre Campomanes, grand économiste de l'époque, pour le charger de solliciter la clémence du roi. Mais au dire de Campomanes, la requête a été repoussée par Charles IV, « en raison de la gravité du délit. L'individu qui ose porter la main sur le visage vénéré d'un prêtre ne peut recueillir l'indulgence des tribunaux. Les pressions qui provenaient de la communauté à laquelle appartient le religieux offensé ont été plus puissantes que mes appels à la clémence. Le délinquant a été condamné à la peine du fouet, et à six ans de bagne²⁰... ».

Pour se faire pardonner ce refus, le ministre invite en post-scriptum le peintre à venir pour les séances de pose dans une tenue simple : « Vous pouvez faire fi de l'étiquette et venir habillé simplement car Madame ne sera pas chez elle²¹. »

Cette prise de position de Goya en faveur d'un accusé annonce à quelques années de distance ses critiques de l'Inquisition et de la justice de son pays à

travers les dessins des *Caprices*. Ne songe-t-il pas déjà à des œuvres satiriques où il s'opposerait à toute forme de répression ?

On comprend que Pedro Rodríguez, comte de Campomanes, ait tenté une démarche en faveur de Goya. Il était bien placé pour le faire, puisqu'il s'était illustré, dès 1762, par son décret d'interdiction d'admettre dans des couvents des jeunes de moins de vingt ans et qu'il avait contribué à l'expulsion des Jésuites. Ce juriste et économiste tout à la fois se signale surtout par ses réformes en faveur du développement de l'agriculture, de l'industrie et du commerce et prône, à la manière de Turgot, la libre circulation des céréales.

Il est le fondateur de la Société économique des amis du pays, et depuis 1786 président du Conseil de Castille. Lorsque Goya le peint, au début du règne de Charles IV, il poursuit la politique économique qu'il avait engagée sous le règne précédent. C'est probablement par Jovellanos et Cabarrus qui sont ses amis que le peintre a fait sa connaissance.

Goya reste fort peu de temps à Madrid et se hâte de reprendre la route, cette fois-ci en direction de Saragosse. Il semble qu'il soit parti sans avertir personne, d'où la surprise et presque l'affolement de ses amis lors de son arrivée.

Martin Zapater en témoigne dans une lettre tardive, datée de décembre 1790 à leur ami commun Joaquín Yoldi, qui séjourne à Buenos Aires, alors que Goya a déjà regagné Madrid :

Lors de la célébration de la Vierge del Pilar, je me trouvais à la fête en même temps que la ville, lorsqu'on me prévint de l'arrivée par la poste de Pepe avec don Francisco Goya, peintre de la Chambre de Sa Majesté, un de mes amis intimes. Arrivée sans le moindre préavis, nouvelle qui comme je vous le confirme m'a été si agréable qu'il me serait difficile d'en recevoir une autre qui me remplisse encore plus de joie. La décision du voyage fut l'affaire d'un instant, effet du hasard de l'arrivée de Goya chez Pepe, au moment où ce dernier m'écrivait, et commençait à dire en plaisantant qu'ils auraient mieux fait de m'apporter la lettre.

On se demanda si on pouvait tolérer cela ou non, et la conversation redevint sérieuse, tant et si bien que le 9 octobre à quatre heures du soir ils avaient quitté Madrid pour arriver effectivement le mardi à Saragosse avec la lettre. Vous pouvez vous imaginer combien nous avons ri de ce trait d'humour²²...

Comme pour se venger de l'exil encore récent à Valence, le peintre n'a sollicité aucune autorisation d'absence de ses employeurs madrilènes. Dans la ville où avait débuté sa carrière de peintre, Goya n'est pas resté inactif. Selon toute vraisemblance, Martin Zapater lui a offert l'hospitalité, il en a effectivement profité pour faire son portrait : représentation en buste d'un homme vêtu fort simplement dont le visage anguleux et assez impénétrable se détache sur un fond sombre sans aucun décor. Le peintre respecte donc une certaine sobriété chez celui qui ne se livre qu'à ses amis.

Mais comme tous deux sont présents aux divertissements locaux, à commencer par les fêtes du Pilar qui durent plusieurs jours, et que le négociant éclairé récemment anobli qu'est Zapater possède des relations dans l'élite de la capitale aragonaise, la renommée de Goya se confirme dans les milieux cultivés de la ville. Dès la fin d'octobre, la Royale Société économique aragonaise se hâte de

l'admettre parmi les siens :

Elle a décidé lors de son assemblée générale du 22 de ce mois de vous compter parmi ses membres d'honneur. Cette nomination s'est faite à l'unanimité de tous les votants [...] vous témoignant le grand intérêt de cet organisme royal pour la véritable gloire du compatriote qui occupe une place si élevée parmi les plus célèbres professionnels du noble art de la Peinture²³...

D'un bout à l'autre de la missive les termes sont dithyrambiques et doivent faire à Goya l'effet d'une revanche sur l'ingratitude de ses confrères madrilènes. Aussi répond-il très vite à cet honneur d'autant plus apprécié qu'il est inattendu. Il se montre particulièrement sensible « au fait qu'elle honore ma patrie que j'aime tant et dont je suis fier d'être le fils²⁴... ». Puis il manifeste ses regrets de ne pouvoir fréquenter assidûment cette docte assemblée : « Car la nécessité de retrouver mes fonctions à la Cour ne me permet pas de me présenter lors de sa première réunion pour l'exprimer verbalement [ma reconnaissance]²⁵... »

Comme si cette distinction en appelait une autre, le 30 octobre 1790, Goya remercie l'Académie royale des beaux-arts de San Carlos de Valence de le compter aussi parmi ses membres. C'est sans doute le résultat de son récent séjour obligé et des relations qu'il a nouées une fois de plus grâce aux bons offices de Zapater.

Comme encouragé par ce double succès, le peintre, après le portrait de son ami, accepte de décorer les trois retables de l'église San Fernando de Monte Torrero près de Saragosse, mais ces œuvres ne sont malheureusement pas parvenues jusqu'à nous.

Le peintre ne veut pas se faire oublier de la cour madrilène et doit reprendre à contrecoeur le chemin de Madrid en novembre 1790. Zapater, dans sa lettre à Yoldi déjà citée, évoque leur pénible séparation : « À part quelques jours nous étions toujours ensemble jusqu'au 4 du mois passé, jour où ils s'en retournèrent, me laissant en proie à une profonde tristesse. Je leur ai promis de leur rendre la visite, et je ferai ce que je pourrai pour qu'il en soit ainsi²⁶... »

Il est vrai que le peintre était arrivé avec toute sa famille et le célibataire Zapater a dû trouver la maison bien vide après leur départ.

Est-ce la fatigue du voyage ? Au lieu de témoigner sa gratitude à son ami pour son accueil, il lui annonce sa maladie après celle de son enfant qui, semble-t-il, lui a fait craindre le pire :

Je prends la plume pour te donner des nouvelles de mon petit qui va très bien ; demain il se lèvera peut-être [...]. Pour ma part je vais me mettre au lit avec des frissons. Je n'en peux plus. Ce doit être un refroidissement²⁷...

La lettre de remerciement viendra un peu plus tard, dans un style pompeux inhabituel et sans doute parodique, et retrace les festins et divertissements auxquels la famille Goya a participé avec ses amis :

Très puissant, très généreux et très magnifique sieur don Martin Zapater. Cher Monsieur, en toute vénération et respect, pénétrés de l'estime et de la reconnaissance pour la bonté et la générosité de Votre Grâce, et encore bien plus

pour les mets délicieux, les vins raffinés et les alcools très doux avec lesquels, sur votre ordre, nous avons fêté les joies dont la chance a favorisé votre bonheur endiablé, nous ne pouvons que donner à Votre Grâce (comme c'est notre devoir) [...] des preuves de reconnaissance aussi parfaites et bien senties qu'elle le mérite²⁸...

La suite est moins solennelle et plus évocatrice d'une atmosphère épicurienne :

Que de toasts ! Que de bouteilles débouchées ! Que de coupes jetées en l'air ! Il n'y a rien à dire sinon que le verre de la maison a été remplacé. Et pendant toutes ces fêtes, on n'entendait que les joyeuses clameurs : Vive Zapater ! Quel excellent homme ! Quel bon ami ! Longue vie à lui²⁹ !...

Le post-scriptum contient des vœux pour tous les amis dont il cite les noms et, au lieu de la signature de Josefa, il a fait un dessin représentant son épouse agenouillée montrant son postérieur ! On ne peut aller plus loin dans l'audace et la grossièreté dignes des libertins de l'époque.

Le peintre doit revenir bien vite à la réalité. Noël qui arrive serait propice à la continuation de la fête, mais pendant son absence le roi s'est laissé influencer par les mauvaises langues de son entourage qui ont prétendu que Goya ne voulait pas le servir. Mais surtout un autre peintre de la Chambre, Maella, a affirmé que son confrère aragonais jugeait indigne de sa notoriété de faire d'autres cartons de tapisserie. Le directeur de la Manufacture, Vandergotten, s'en est mêlé, a écrit à Charles IV pour se plaindre de la réticence de Goya, et l'inévitable ministre Lerena, depuis toujours hostile au peintre, s'est mis de la partie.

Goya se rend chez le roi avec l'anxiété que l'on devine et revient, semble-t-il, rassuré ; mais il lui faut honorer une nouvelle commande de cartons de tapisserie.

Pour apaiser les esprits échauffés par le caractère susceptible de Goya, Bayeu a fait œuvre de conciliation : une fois n'est pas coutume ! Ces ultimes cartons sont destinés à décorer le cabinet de travail du roi dans sa résidence de l'Escorial.

Mais il faut croire que Goya avait peu le cœur à l'ouvrage, si l'on en juge par un rapport au roi du 13 avril 1791 dont le rédacteur est le directeur de la Manufacture de tapisseries. Celui-ci indique d'ailleurs que Ramón Bayeu se montrait aussi peu zélé que son confrère : « Les peintres désignés par Votre Majesté et dotés d'un salaire de 15 000 réaux chacun, don Ramón Bayeu et don Francisco Goya, malgré les ordres qu'ils ont reçus il y a bien longtemps [c'était en 1789] et bien qu'ils aient été avisés il y a très longtemps des mesures de plusieurs pièces du Palais royal de San Lorenzo [l'Escorial] par le lieutenant général don Francisco Sabatini, chargé par Votre Majesté des dessins devant servir de modèles aux tapisseries, et bien qu'on leur ait fait part de la misère dans laquelle seraient plongés les ouvriers, s'il fallait leur donner congé jusqu'à l'exécution des dessins, rien n'a donc suffi pour faire pression sur les peintres³⁰... »

Si Ramón Bayeu a pour excuse d'être occupé par les portraits des infants royaux, « le refus de don Francisco Goya est aussi étrange qu'insolite, car alors qu'il est complètement libre, il prétend ne pas vouloir peindre, depuis qu'on l'a gratifié du titre de peintre de la Chambre, honneur qui normalement devrait le

stimuler et le pousser à se mettre au travail pour tout ce qui concernerait le service du roi. Cette réponse est sans fondement d'autant plus qu'il jouit de la pension de 15 000 réaux pour peindre les dessins dont a besoin la Manufacture³¹... ».

L'auteur de ce mémoire récuse ensuite le prétexte de la fonction de peintre de la Chambre avancé par Goya par des exemples récents : « On peut observer que Mengs, don Francisco Bayeu et don Mariano Maella, peintres de la Chambre, n'ont pas dédaigné de peindre des tableaux pour cette Manufacture royale³²... »

Alléguant la menace de licenciement qui pèse sur les ouvriers de la Manufacture, le même directeur adresse à Charles IV cette requête sans appel : « Nous supplions avec instance Votre Majesté de bien vouloir communiquer l'ordre qu'elle jugera convenable au lieutenant général Francisco Sabatini afin qu'il prenne les dispositions pour que dans les plus brefs délais se mettent au travail lesdits don Ramón Bayeu et don Francisco Goya³³... »

Sabatini, craignant de perdre sa place, finit par obéir et, dès le 6 mai 1791, il termine l'esquisse d'un des cartons, *La Noce au village*. En principe, le thème consistait à traiter symboliquement les trois âges de la vie. Le peintre a disposé ses personnages en tenant compte du sujet, les enfants à gauche, à droite les vieillards et, au centre, les mariés. Mais il a imprimé sa marque personnelle en introduisant la satire d'une union inégale, la jeune fille innocente épousant un barbon aux traits grossiers, mais riche et titré.

Le dramaturge Moratín, avec lequel le peintre nouera des liens d'amitié, avait traité le même sujet dès 1786 dans sa pièce très controversée intitulée *Le Vieillard et la Jeune Fille* et, sur l'ordre des censeurs, avait dû procéder à des corrections, avant de pouvoir la faire représenter trois ans plus tard.

En 1791 la censure s'exerce surtout sur les livres venus de France. D'autres cartons du peintre vont donc suivre pendant ces années 1791-1792, sur des thèmes « comiques et rustiques ». Goya s'intéresse surtout aux divertissements ruraux, comme dans *Les Échasses*, ou aux métiers de la campagne, comme dans *Les Jeunes Filles à la cruche*, et ne peut s'empêcher de réserver deux cartons aux jeux d'enfants, comme en témoigne *Jeunes Garçons grimant à un arbre*.

Mais les moins jeunes s'amusent également et le carton intitulé *Le Pantin* en fournit l'illustration : des jeunes femmes prennent plaisir à lancer en l'air un pantin, jeu en apparence anodin, mais peut-être est-ce une façon de traiter à la légère un mari tombé entre leurs mains ? Le peintre a donné vie aux yeux du pantin qui semble prendre à témoin le spectateur de sa soumission obligée. S'il y a donc un trait satirique nouveau chez Goya, les coloris restent tendres et légers à la façon des cartons de tapisserie antérieurs.

Goya travaille une partie de l'été, si l'on en juge par la facture des frais engagés auprès de son fournisseur habituel et du salaire versé au broyeur de couleurs jusqu'en juillet 1791, qu'il adresse à la Manufacture de tapisseries de Santa Bárbara : « J'ai d'abord payé le marchand don Manuel Ezquerra y Trapaza pour les couleurs qu'il m'a fournies et qui figurent dans cette facture-ci : 221 réaux [...]. Idem pour le broyeur de couleurs Pedro Gómez : 1 864 réaux pour son

salaires de 44 jours à raison de 6 réaux par jour³⁴... »

Les rapports avec ses employeurs se sont améliorés grâce à l'entremise de Francisco Bayeu dont le comportement à l'égard de son beau-frère a bien changé depuis l'« affaire de Saragosse ».

Outre la dernière série des cartons pour l'Escorial, Goya, comme tout peintre de la Chambre du roi, procède à une partie de l'évaluation des tableaux existant dans le nouveau Palais royal, et il promet au duc d'Albuquerque, porte-parole du souverain, de faire le nécessaire pour adresser son rapport dans les plus brefs délais. Il faut croire qu'il s'est acquitté des tâches qui lui incombaient, puisque, à l'arrivée de l'automne, il demande à partir pour Saragosse et que l'autorisation de congé lui est accordée.

C'est ce que laisse entendre une lettre d'un autre mandataire du souverain, le duc de Frías, à un certain Antonio Montes, datée du 4 octobre : « Don Francisco Goya m'ayant prévenu qu'il doit partir pour Saragosse sa patrie pour des démarches personnelles, j'ai décidé de lui accorder un mois de congé avec la jouissance de ses salaires³⁵... »

Il semble que les « démarches » dont il parle soient entreprises par Goya en vue d'un possible anoblissement, et l'on sait qu'il avait déjà chargé son ami Zapater de recueillir des informations. Ainsi pourrait-il vraiment justifier de la particule figurant presque toujours dans sa signature.

Ce nouveau séjour en Aragon lui permet aussi de réaliser le portrait du chanoine Ramón Pignatelli, membre de cette illustre famille du comte de Fuentes qui l'avait introduit dans les milieux éclairés de sa mère patrie avant de lui faire connaître la Cour. Cet ecclésiastique, qui devait mourir peu après à Saragosse en 1793, fait partie de l'académie locale. Depuis 1776, il y exerce les fonctions de censeur de la Société économique aragonaise et il vient de contribuer à l'achèvement des travaux du canal impérial d'Aragon, commencés en 1770.

À son retour à Madrid, Goya s'empresse de présenter le Mémoire des sept cartons de tapisserie destinés à l'Escorial. Après *Le Pantin* et *La Noce*, un tableau plus modeste qui doit être placé au-dessus d'une porte et s'intitule *La Balanceiro*. Il avait déjà traité le thème dans *L'Escarpolette*, mais de façon plus élaborée, et en mettant en scène des *majas* et *majos*.

Ici la scène est improvisée par trois petits garçons qui fabriquent leur jeu avec deux madriers. Le peintre s'efforce de rendre avec vivacité l'opposition entre la jubilation du gamin qui a réussi à garder son équilibre, la crainte de celui qui demeure en l'air dans un équilibre instable et les larmes que verse le dernier, écarté du jeu. Dans ce tableau animé, Goya s'est sans doute inspiré des souvenirs de sa prime jeunesse et des jeux auxquels participe son fils unique âgé alors de huit ans. Les couleurs utilisées et les effets de lumière et d'ombre accentuent l'impression de rivalité entre les trois enfants.

1. *Diplomatario*, À Martin Zapater.

2. J.A. Tomlinson, *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*.

3. *Diplomatario*, À Martin Zapater.

4. *Ibid.*, Au marquis de Valcarzana.
5. *Ibid.*, À Martin Zapater.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Né à l'époque de la Révolution française, pour caractériser la culture des administrateurs d'outre-mont, le terme *d'afrancesadó* – littéralement un « francisé » – désigne plus largement aujourd'hui un étranger, un partisan des idées modernes.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, Au marquis de Valcarzana.
18. D'après D. Auby, *op. cit.*
19. *Diplomatario*, Zapater à Angel Plando de las Casas.
20. *Ibid.*, Du comte de Campomanes.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, À Joaquín Yoldi.
23. *Ibid.*, De la Royale Société aragonaise.
24. *Ibid.*, Goya à Diego de Torres.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, À Joaquín Yoldi.
27. *Ibid.*, À Martin Zapater.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*, De Livino Stuick Vandergotten à Charles IV.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, À la Royale Manufacture de tapisseries.
35. *Ibid.*, Du duc de Frías à Montes.

Goya, aidé par des mécènes, devient premier peintre du roi

Les changements politiques qui se produisent en Espagne en 1792 vont peut-être modifier la situation du peintre de la Chambre du roi. Ils sont la conséquence des graves événements survenus en France : l'arrestation du roi Louis XVI en juin 1791 à Varennes a confirmé les gouvernants dans leur méfiance envers les révolutionnaires. Floridablanca renforce la censure sur les livres et objets en provenance d'outre-mont, et le roi Charles IV, craignant une confrontation avec le pays voisin, remplace ce ministre par le comte d'Aranda en février 1792, pensant sans doute que ce dernier sera plus conciliant.

Mais cet espoir est déçu, car ce compatriote de Goya continue la politique répressive de son prédécesseur.

Le peintre semble ne pas prendre parti dans ces luttes politico-idéologiques et affiche même une indifférence qui transparaît dans une lettre à Zapater du 17 février 1792. Parodiant le style pompeux qu'il utilise dans sa correspondance officielle, il invite son ami à venir le retrouver :

Si le Géant Goya n'avait pas été informé de la venue dans cette ville de Votre Grâce, il vous écrirait la présente avec tous les égards et le sérieux ; mais si je dois oublier tout respect pour elle à son arrivée ici, alors, pourquoi ne pas commencer dès maintenant ? Puisque l'occasion se présente pour Votre Grâce d'avoir le plaisir de me servir, je lui donne l'ordre de faire parvenir la lettre ci-jointe en main propre de la personne à qui elle s'adresse et de m'en aviser. Ainsi Votre grâce me fera plaisir et je servirai un ami qui aujourd'hui et toujours se montre envers moi fort délicat¹...

Il reprend sa familiarité et sa verve habituelles en conclusion : « Ventre bleu, que Votre Grâce fasse diligence pour venir, car nous ferons bien des choses auxquelles on trouvera à redire²... », et d'énumérer les plaisirs plus ou moins interdits qui les attendent et dans un langage plus ou moins codé : « Recipe pénis, persil, cul [...] les capes des étudiants. Le Chapon le plus spontané³. »

Hélas ! cette missive « joyeuse », il a oublié de l'envoyer ou il l'a égarée, et il s'en excuse auprès de son ami dans le courrier qu'il lui adresse 3 mars.

La plupart des autres lettres de cette année ne sont pas de Zapater, mais de personnages mystérieux, vraisemblablement des juristes qui poursuivent sur son ordre des recherches sur sa généalogie. On savait que Goya avait des quartiers de noblesse du côté maternel par son origine navarro-aragonaise, mais c'est sur la branche paternelle qu'ont lieu les enquêtes en vue d'une obtention par le peintre du titre d'*hidalgo*.

Un des frères de Goya, José, est tenu au courant des progrès très lents, il est vrai, de ces recherches, car les réponses des paroisses se font attendre. Le 9 août 1792, un arbre généalogique est établi qui remonte à la fin du XVI^e siècle, et fait état d'un Juan de Goya propriétaire d'un manoir à Zeraín en Guipúzcoa, au Pays basque, dont la lignée débouche sur un certain Antonio de Goya, maître

chirurgien. Ce dernier n'a pas eu de peine à obtenir ses lettres de noblesse en 1759.

Mais de l'autre côté, les archives signalent aussi un Pedro de Goya au XVIII^e siècle, également natif de Guipúzcoa dont la lignée parvient jusqu'au père du peintre, José. Il faudrait donc prouver que Pedro est le frère de Juan, puisque les époques coïncident, afin que Francisco Goya puisse légitimement prétendre à la noblesse. De toutes ces arguties dont il ne sera bientôt plus question, le peintre finit par se lasser.

Le 2 septembre 1792, Goya participe à une séance de l'Académie de San Fernando pour laquelle il prépare un rapport sur l'enseignement de la peinture dans cette institution. Entre-temps il reçoit une lettre de la Société royale aragonaise qui lui recommande un mathématicien initié au dessin puis à la gravure qui voudrait enseigner, mais auparavant il lui faudrait faire ses preuves à Madrid au concours organisé par l'Académie des beaux-arts. Flatté que la Société aragonaise se souvienne de lui, Goya accepte d'accorder sa protection au candidat.

Peu après, il présente à l'Académie son fameux mémoire en date du 14 octobre 1792, un plaidoyer en faveur d'une certaine indépendance laissée à l'artiste. « Il souhaite que les Académies s'ouvrent à ceux qui désirent y étudier librement et bannissent tout assujettissement servile au système scolaire⁴. » Il est favorable en particulier à la possibilité pour un peintre d'avoir plusieurs disciples :

Finally, Monsieur, personnellement, je n'envisage pas d'autre moyen plus efficace et ne crois pas qu'il en existe pour permettre aux Arts de progresser, que de récompenser et de protéger celui qui y excelle et d'accorder au Maître une grande estime ainsi que de laisser courir dans sa pleine liberté le génie des disciples qui désirent s'y instruire, sans les opprimer ni leur opposer des moyens pour fausser leur inclination⁵...

Goya, qui a eu à pâtir du système des concours et a échoué à plusieurs reprises, les remet en question au profit du plein épanouissement de la création artistique. Mais les esprits ne sont pas encore suffisamment mûrs pour accepter un tel changement. Sur les 15 admis à voter sur le texte, 8 restent favorables aux concours et 7 y sont opposés. Il s'en est fallu de peu que ce rapport soit adopté et Goya est classé parmi les anticonformistes, les ennemis de l'académisme qui règne encore sur cette institution.

Le peintre a eu le loisir de se consacrer à cette polémique sur l'enseignement des arts à San Fernando, à défaut de commandes qui se sont raréfiées au cours de cette année 1792. Il est vrai que la Cour est bouleversée par la précipitation des événements en France, et en particulier par l'emprisonnement de Louis XVI au Temple sur l'ordre de la Convention.

Aranda hésite à franchir le pas d'une déclaration de guerre à la France, mais se contente d'appliquer la même politique que son prédécesseur à l'égard des infiltrations de prêtres réfractaires qui demandent asile.

Avant d'effectuer un voyage en Andalousie à l'automne de cette année, Goya écrit brièvement à son ami Zapater et lui annonce l'envoi de partitions de

séguédilles, ces danses sur un rythme modéré à trois temps, qu'il vient de recevoir et dont il pourra prendre copie pour lui seul.

Le départ de Goya pour Cadix coïncide avec un remaniement du gouvernement espagnol auquel le durcissement de la Révolution française n'est pas étranger. Les tergiversations du comte Aranda lui valent d'être démis de ses fonctions au profit d'un militaire de vingt-cinq ans, favori de la reine Marie-Louise, un certain Manuel Godoy. Les relations intimes du nouveau ministre avec la souveraine n'en font pas un allié des conservateurs qui réprouvent sa conduite. Il attend prudemment une occasion de lancer les armées espagnoles dans la guerre.

Les causes du voyage de Goya en Andalousie suscitent encore aujourd'hui bien des interrogations, car il est parti sans demande ni attribution de congé officiel.

Selon certains, il devait d'abord visiter Séville et y rencontrer Ceán Bermúdez, ami de longue date de l'écrivain et juriste Jovellanos en poste dans la capitale andalouse. Ce peintre, historien et critique d'art, créateur de l'Académie des beaux-arts de la ville, a alors pour mission de mettre de l'ordre dans les archives des Indes. Goya fera le portrait de son épouse à l'occasion de ce séjour.

Des historiens plus fantaisistes ont attribué le départ du peintre à un appel du fondateur de la Banque de San Carlos, François Cabarrus, qui aurait essayé de sauver Louis XVI de l'échafaud. Goya se serait trouvé impliqué dans cette entreprise.

Dans tous les cas, on sait qu'après Séville il se rend à Cadix chez son ami le négociant Sebastián Martínez dont il fait le portrait assez vite. Dans cette œuvre, il montre, à travers la finesse du visage et des coloris de la jaquette, l'élégance intellectuelle et physique de ce collectionneur dont la maison renfermait nombre de peintures et autres œuvres d'art. Goya enrichit cette demeure déjà bien décorée de trois autres tableaux.

En 1789, il avait accepté de réaliser des œuvres pour l'oratoire de la Santa Cueva de Cadix alors en construction. Il profite de son séjour chez son ami pour aller étudier l'emplacement de ces commandes de la confrérie. Il brosse les esquisses de trois toiles, destinées à mettre en valeur le sacrement de l'Eucharistie, qui s'intituleront successivement *Miracle de la multiplication des pains*, *Parabole de l'invité qui ne portait pas de tenue de noce*, *La Cène*.

Il retournera en Andalousie quatre ans plus tard pour réaliser ces peintures.

La cour de Madrid et tous ceux qui emploient habituellement Goya ne s'inquiètent pas de son silence ni ne s'en formalisent. En effet, les esprits sont trop émus par le procès du roi Louis XVI devant le tribunal révolutionnaire de la Convention. Il faut attendre le premier mois de l'année 1793 pour en savoir un peu plus sur les raisons de l'absence du peintre.

Dans la première quinzaine de janvier 1793, une lettre du duc de Frías à un certain Francisco Antonio Montes fait état d'un congé de deux mois accordé à Goya pour se rendre en Andalousie afin d'y rétablir sa santé. Le peintre feint donc de se trouver encore à Madrid et le confirme dans une lettre du 17 janvier à Manuel de Cubas, administrateur de la maison des ducs d'Osuna, ses plus

anciens mécènes.

Après avoir évoqué les douloureuses coliques qui l'ont tenu alité pendant deux mois, il fait part à son interlocuteur de sa demande d'une autorisation officielle pour un voyage en Andalousie, plus précisément à Séville puis à Cadix, et sollicite la permission de pouvoir retirer des fonds dans la première ville. Nous ne savons pas si cette réclamation a été honorée, mais le secret a sans doute été bien gardé.

Deux jours plus tard, le 19 janvier, Zapater accuse réception à Sebastián Martínez d'une lettre du 5 janvier. Ce n'est pas le premier échange de correspondance entre les deux amis de Goya. Ils ont suivi les péripéties de la maladie du peintre. Dans cette missive, Martin Zapater exprime son scepticisme sur un possible rétablissement de l'artiste puis remercie le négociant de Cadix de l'hospitalité et des soins qu'il lui a prodigués.

Le mois suivant, un courrier envoyé de Cadix à l'hôtel de ville de Saragosse au nom de Goya fait part de l'envoi de 2 000 réaux pour quatre transparents réalisés par l'artiste dans une salle de réunion de cet établissement, sans doute lors de son dernier séjour à Saragosse. Jusque-là nous ne connaissons rien des causes ni des symptômes de la maladie du peintre.

Sebastián Martínez, le 19 mars, donne enfin quelques précisions dans sa lettre à Pedro Ascot qui a vraisemblablement signé l'attribution du congé officiel à Goya. Il rappelle que celui-ci a quitté Madrid pour visiter Cadix et d'autres villes d'Andalousie, profitant de deux mois de congé, et signale qu'il a été atteint d'une maladie grave à Séville et a préféré gagner Cadix et s'installer chez lui. Martínez se borne à dire que le mal vient de la tête et il assortit cette nouvelle d'une demande de prolongation de cessation d'activité pour son hôte.

Il propose même les noms de deux médecins pour rédiger une attestation qui sera jointe à la demande. Sebastián Martínez prend le relais de Goya pour toute correspondance le concernant, même la correspondance privée. C'est ainsi qu'il répond, de Cadix, à Zapater le 29 mars pour lui faire part de l'amélioration de la santé du peintre grâce à des prescriptions de bains. Il précise à cette occasion les séquelles dont Goya souffre encore :

Les bruits dans la tête et la surdité n'ont pas diminué, mais sa vue s'est améliorée, et il n'a plus les troubles qu'il avait qui lui faisaient perdre l'équilibre. Il monte et descend les escaliers déjà très bien et enfin fait des choses qu'il ne pouvait plus faire⁶...

Mais, bien faible encore, Goya ne peut gagner Madrid, où Josefa, inquiète de la santé de son époux, est tombée malade à son tour. Le peintre attend les mois d'avril ou mai pour prendre une décision concernant son retour dans la capitale. Le 30 mars 1793, Martin Zapater se confie à Francisco Bayeu qui est intervenu auprès de l'Académie de San Fernando pour signaler la maladie de Goya et plaider pour son congé. Zapater met presque en cause la responsabilité du peintre dans une phrase mystérieuse, pour insister ensuite sur la pitié qu'il mérite :

Pour Goya, comme je te l'ai dit, c'est son peu de réflexion qui l'a amené là, mais il faut considérer cela avec la pitié requise par son invalidité et le regarder comme un

homme malade, à qui il faut procurer tous les soulagements, comme tu l'as fait, en lui accordant le congé, et je n'en attendais pas moins de ton bon cœur et de ton esprit chrétien⁷...

Zapater fait-il allusion à une affection antérieure dont le peintre n'aurait pas tenu compte, et à son imprudence à effectuer le voyage en Andalousie ?

Dans une lettre datée du 31 mars, Cosme Acuña, qui vient de laisser le poste de directeur de l'Académie de Mexico pour gagner Madrid, où il deviendra ultérieurement peintre de la Chambre, révèle à un certain Diego de Guardoqui que Goya se trouve « actuellement absent et atteint de paralysie⁸ », et se demande s'il faut envisager son remplacement, car la dernière série des cartons de tapisserie qu'il avait entreprise est interrompue. Il a fallu plus de quatre mois pour que soit connue la maladie réelle dont souffre Goya.

Le 16 avril, Sebastián Martínez reçoit des remerciements de Zapater, lui-même malade, pour l'avoir informé de la santé du peintre. Ce dernier regagne Madrid dans le courant de l'été 1793, sans avoir pu terminer ses commandes pour l'oratoire de la Santa Cueva de Cadix.

Sa paralysie n'a pas dû être bien grave, puisqu'il a pu prendre la plume pour adresser quelques requêtes. Notamment à son ami l'érudit Bernardo de Iriarte qui répond à l'une d'entre elles et celle-ci est importante. En effet, Goya a appris la mort de Ramón Bayeu et demandé le poste de premier peintre de la Chambre dont jouissait ce dernier, comptant évidemment non seulement sur cet avancement, mais aussi sur une augmentation de son salaire. Il a chargé Iriarte de servir d'intermédiaire auprès des services compétents de Sa Majesté pour exposer sa requête, en sa qualité de membre du Conseil d'État. La demande de Goya parvient par cette entremise au duc d'Alcudia qui n'est autre que Manuel Godoy, parvenu au sommet du pouvoir.

Par la même occasion, Goya a réclamé d'être chargé de poursuivre des œuvres incombant au défunt. Le projet ambitieux que nourrit le peintre prouve bien qu'il est capable, ou qu'il veut donner l'impression d'être capable de reprendre le pinceau et qu'il a récupéré toutes ses facultés. La réponse ne se fait pas attendre : « Ce fut le duc d'Alcudia qui exposa la requête de Goya dans son désir de l'appuyer, mais il a trouvé Sa Majesté résolue à ne pas augmenter davantage les salaires, s'étonnant quelque peu que Bayeu eût autant gagné. En ce qui concerne la demande que, semble-t-il, Goya a faite d'être chargé des œuvres qui revenaient au défunt Bayeu, Iriarte, pendant son séjour à la Cour, n'a pu savoir [...] s'il y avait quelque décision à ce sujet. Mais la première requête de Goya incluant des avantages pécuniaires étant sans effet, il ne sera pas étonnant qu'on se garde de lui imposer, en l'absence de ces avantages, une charge et un travail tels que l'exécution de ces œuvres⁹... »

Malgré ces refus officiels plus ou moins déguisés, Goya souhaite se remettre au travail le plus vite possible. Il retrouve l'usage de ses membres, ne souffre plus de vertiges, mais la maladie de Ménière¹⁰, dont sans doute il souffre et qui à l'époque ne porte pas encore ce nom, l'a laissé complètement sourd.

Il fournit des explications le 4 janvier 1794 à Bernardo de Iriarte, qui est aussi

Illustrissime Seigneur, pour occuper mon imagination mortifiée par la considération de mes maux, et pour compenser en grande partie les dépenses qu'ils ont occasionnées, je me suis mis à peindre un ensemble de tableaux de chevalet, dans lesquels j'ai réussi à faire des observations qui n'ont généralement pas leur place dans les œuvres de commande où le caprice et l'invention ne peuvent se donner libre cours¹¹...

Le maître mot de cette dernière phrase, le « caprice », fera bientôt l'objet du titre de la série bien connue des dessins gravés. Goya entend donner libre cours à son inspiration personnelle sans être assujéti aux besoins et demandes de mécènes, et c'est spontanément qu'il a exécuté ces « tableaux de chevalet » dont la petite taille adaptée à la main encore fatiguée du peintre contraste avec les dimensions habituelles et convenues dans les cartons de tapisserie, par exemple.

Comme il redoute la « censure des professeurs¹² », car c'est ainsi qu'il qualifie l'opinion de l'Académie, il a préféré une fois de plus faire appel à son ami Iriarte, conforté par un avis favorable de ce dernier.

Dès le lendemain, la Royale Académie de San Fernando accuse réception des onze tableaux. Le prestigieux établissement souligne d'emblée le mérite et le talent de l'artiste dans ces « divertissements nationaux » et promet de les examiner rapidement. Parmi les titres de ces toiles, on relève *Les Comédiens ambulants*, *Le Marchand de marionnettes*, *L'Attaque de la diligence*, *Le Naufrage*, *L'Incendie*. Goya inclut dans cette série assez disparate, et manifestement inspirée par une expérience directe et personnelle, huit scènes de tauromachie, souvenirs de spectacles auxquels il a assisté à Séville. Ce n'est pas la première fois qu'il traite des jeux de l'arène qui lui tiennent à cœur et dont il souligne souvent l'intérêt dans ses lettres à son ami Zapater.

Ce ne sont pas ces œuvres citées précédemment dont il fait état dans une nouvelle missive à Bernardo de Iriarte, en date du 7 janvier, mais d'une en particulier, en voie d'achèvement et intitulée *L'Asile de fous* : « Deux d'entre eux luttant tout nus contre celui qui les surveille et les frappe, et d'autres avec les sacs. (C'est une scène à laquelle j'ai assisté à Saragosse.) Je l'enverrai à votre Illustrissime Seigneurie pour que l'œuvre soit complète¹³... »

Goya est déjà frappé par la promiscuité qui se dégage de cette scène réaliste survenue dans le plus grand asile de toute l'Espagne, et montre que la violence existe à la fois chez les opprimés et chez ceux qui, chargés de les surveiller, ne maîtrisent pas leurs réactions.

Mais le peintre convalescent ne souhaite pas se faire oublier de ses employeurs accoutumés. Il a pris en compte la place laissée vacante par Ramón Bayeu qui avait en chantier des œuvres destinées à la Manufacture royale de tapisseries. Il revendique à nouveau le droit de poursuivre le travail commencé par le défunt. Naturellement, la direction de la Manufacture, qui a pris acte de la requête de Goya, la rejette, au mois d'avril 1794, sous prétexte que « depuis la mort de don Ramón Bayeu, Goya n'a remis aucun tableau [...] que l'artiste se trouve dans l'incapacité absolue de peindre suite à un grave accident. Il faut donc absolument

nommer au moins un remplaçant au défunt Bayeu, car autrement la Manufacture entre dans une décadence extrême¹⁴... ».

Révisant ses positions pour ne pas blesser la susceptibilité naturelle du peintre, au cas où il pourrait lui être utile, dans la même missive, cette institution doit convenir que « Goya est entré en convalescence et travaille, bien que sans la fermeté et la constance d'avant¹⁵... ».

Une solution hybride pourrait être envisagée pour combler ce vide : « Avec ce que peint Goya et ce que l'on peut commander à d'autres peintres à la solde de Votre Majesté et qui n'ont aucune occupation il y aurait matière pour alimenter la Manufacture de tapisseries¹⁶... »

Le 25 avril, Francisco Bayeu, dans une lettre à Mariano Maella, reprend les arguments du manque de fermeté et de constance de Goya, et insiste pour que son frère soit remplacé par un peintre accrédité auprès du roi mais sans occupation, et propose un certain Belázquez, qui a toujours accepté de combler les vides.

Pendant ce temps, avec courage et ténacité, Goya essaie de surmonter ses maux et de reprendre ses cours de dessin à l'Académie de San Fernando. Mais il doit renoncer et s'en explique dans une lettre écrite en avril au secrétaire, Isidro Bosarte : « Hier soir je me suis rendu à mon cours de débutants, et malgré mes efforts et mon désir d'être utile, je me vois contraint à perdre l'espoir de pouvoir rendre service. Hier soir je n'ai rien entendu de ce que me disaient les élèves et j'ai été l'objet de leurs grandes moqueries¹⁷... »

Meurtri par son infirmité, le peintre veut encore prouver son talent dans l'exécution de nombreux portraits qui, en cette année 1794, riche en événements sur le plan international, lui sont commandés ou qu'il réalise de son plein gré.

En Espagne, le tout-puissant ministre Manuel Godoy s'est décidé à faire entrer l'Espagne dans la guerre contre les armées de la Révolution française. Personne dans le pays n'approuve la Terreur accentuée par l'accession de Robespierre au plus haut poste. Un complot contre le dictateur se prépare sous la direction de la fille du banquier Cabarrus, Teresa, en relation avec Tallien qu'elle épousera.

Cabarrus est encore à Madrid en résidence surveillée lorsque Jovellanos demande la révision de son procès. Bref, les esprits en Espagne resteront tendus jusqu'à la chute de Robespierre, en juillet 1794.

Pendant cette période troublée, Goya est chargé par Godoy de faire le portrait du général Ricardos tué au combat le 13 mars 1794, à la gloire de ce défenseur du Roussillon contre les Français. Le coloris rouge de l'écharpe du chef ne nuit pas à l'impression de volonté qui se dégage de ce visage mince aux traits accentués.

Le peintre représente dans le même temps un autre militaire qui s'est illustré dans cette guerre, le lieutenant-colonel Félix Colón Larreategui, dont la famille entretient des relations d'amitié avec Cabarrus. Il prépare aussi un portrait équestre de Godoy qui, sans doute, espère compenser son impopularité consécutive aux revers subis dans la lutte contre la France. Il en brosse d'abord les esquisses et va les montrer à son modèle lors d'un séjour dans la résidence royale

d'été de la Granja près de Ségovie, dans la seconde moitié du mois d'août 1794.

Cette commande pour celui qui est duc d'Alcudia depuis l'année précédente, le peintre la mentionne comme une œuvre qu'il estime secondaire dans une curieuse lettre adressée à Zapater à Londres le 2 août 1800. Le ton moqueur et badin de l'épistolier a frappé les esprits qui ont, au vu du contenu de la missive, rétabli la véritable date du 2 août 1795. En effet, il déclare à son ami :

Il aurait mieux valu que tu viennes m'aider à peindre la d'Albe. Hier elle est venue à l'atelier pour que je lui peigne le visage. Elle est repartie comme si de rien n'était. Il est vrai que cela me plaît davantage que de la peindre sur toile. Il faut également que je lui fasse son portrait en pied et elle reviendra dès que j'aurai terminé une esquisse représentant le duc d'Alcudia à cheval¹⁸...

Le véritable sujet de la lettre est bien la mention de la duchesse d'Albe qui est venue spontanément, sans commande préalable, se faire peindre exclusivement le visage par Goya. Sous l'ironie du propos perce l'audace de cette dame qui a provoqué bien des commentaires. D'aucuns ont pensé que la duchesse s'était rendue à l'atelier de Goya accompagnée d'une de ses suivantes. On a aussi émis l'hypothèse que les ducs d'Albe avaient mis à la disposition du peintre une sorte d'atelier à l'intérieur de leur palais de la Calle del Barquillo à Madrid.

À ce moment-là, en effet, Goya préparait les portraits du duc d'Albe et de sa mère, veuve du marquis de Villafranca. Pourquoi la célèbre Maria Teresa voulait-elle faire peindre son visage précisément à cette date, alors qu'était prévu son portrait en pied à côté de celui de son mari, œuvres qui allaient naître l'année suivante ?

La veille du 2 août 1794, la reine Marie-Louise avait distribué des décorations à la plupart des dames de la Cour, à l'exclusion précisément de la duchesse d'Albe, avec laquelle elle était en rivalité constante, ne fût-ce que sur le plan de la beauté dont la souveraine était dépourvue.

Le caractère fantasque de María Teresa d'Albe la pousse à compenser l'oubli sans doute volontaire de la souveraine en se faisant appliquer un maquillage spécial dont elle souhaite faire bénéficier sa postérité, d'où la séance à laquelle elle convie Goya. Le peintre qui travaille aussi pour toute la Cour masque une certaine gêne derrière l'ironie de la lettre à Zapater.

Depuis sa maladie, il se cherche de nouveaux mécènes et, après les ducs d'Osuna et Godoy, il est honoré par les premières commandes des ducs d'Albe. Celles-ci prendront effet en 1795.

Goya exécute aussi des peintures de son plein gré et pour ses amis en cette même année 1794. C'est ainsi, par exemple, qu'il rend hommage indirectement à Jovellanos pour son action en faveur de la justice en faisant le portrait d'un parent de son beau-frère, Ramón Posado y Soto, qui lui a rendu visite et a pris en pitié sa surdité absolue.

Cette infirmité, qu'il avoue à Zapater, l'empêche d'aller aider son ami à monter le lit qu'il lui a fait parvenir avec tous les accessoires et il supplée à cette absence en lui prodiguant force conseils très techniques sur les mécanismes de

cette installation, sans oublier la façon de placer les stores qui isolent le baldaquin, et ce dans un échange de courrier qui se poursuit tout le long du mois de mai et jusqu'au 1^{er} juin 1794. Il assortit ses explications d'un dessin très précis du lit en question.

Pendant ce temps, se déroulent en France des événements exceptionnels, avec le coup d'État du 9 Thermidor et la chute de Robespierre, qui contribuent à apaiser les esprits en Espagne, mais aussi en Europe. Goya, toujours en quête de nouveaux protecteurs, peint l'épouse du comte del Carpio, président du Conseil des ordres militaires, membre du conseil de la Banque de San Carlos. Dans ce portrait de *La Marquise de la Solana*, auteur dramatique à ses heures, et qui avait pris la direction d'un orphelinat, à l'instar de bien des femmes nobles de l'époque qui se consacraient aux œuvres pieuses, Goya fait ressortir le contraste entre le nœud rose dans la chevelure noire du modèle et la couleur blafarde du châlè vapoureux et du visage fragile de cette femme généreuse promise à une fin précoce. Énergique et tenace, elle était tout le contraire de la fantasque duchesse d'Albe que le peintre allait représenter dans les années suivantes.

Les salons de la Solana et de la duchesse d'Albe étaient fréquentés par les actrices et, en particulier, la célèbre Tirana, dont le pseudonyme est une allusion précise aux rôles de tyran, spécialité de son époux également acteur. Goya la peint pour la première fois en 1794 et, dans ce portrait en buste, s'attarde sur les traits sereins et épanouis de cette reine des planches, parvenue au sommet de son talent et de sa réussite.

Bien que l'actrice quitte officiellement la scène, elle va continuer à se produire dans les salons privés, et Goya réalisera son portrait en pied quelques années plus tard. Faisant fi des séquelles de sa maladie, il a donc repris le pinceau et se prépare à briguer de nouveaux honneurs.

L'année 1795 s'ouvre dans la perspective d'une paix prochaine voulue par Godoy pour l'Espagne et la Convention thermidorienne pour la France. Teresa Cabarrus, devenue Mme Tallien, se charge d'orienter la politique espagnole vers un rapprochement avec la France. Le favori de la reine, de son côté, espère à cette occasion retrouver popularité et autorité.

En attendant les traités de Bâle, signés en juillet, Goya poursuit ses séances chez les ducs d'Albe. Il lui faut élaborer les trois portraits dont il avait présenté les esquisses, ceux du duc et de son épouse, et celui de la mère du duc, la marquise de Villafranca.

Cette dernière partageait avec son fils une lourde tâche : l'administration des possessions de la famille. Le peintre dans ce tableau, intitulé *La Dame à la rose*, représente son modèle assis dans un fauteuil modeste et capte l'élégance naturelle, la dignité et l'intelligence de son regard. Sa taille est enveloppée par un châlè de gaze fermé par une rose sur le buste. Des manches surgissent des mains parfaitement modelées par le peintre, dont une tient un éventail. Si le satin et la moire de la jupe rayée dénotent un certain luxe, les bijoux sont limités à des boucles d'oreilles et une bague. La chevelure grisonnante inspire le respect.

Quant au duc d'Albe, il est représenté en pied. Ce n'est pas la première fois

que le peintre fait son portrait. En 1790, il avait campé ce personnage dans l'atmosphère raffinée et studieuse d'un bureau reconnaissable à la présence d'une écritoire et portant les deux décorations de l'ordre de Charles III et de la Toison d'or. Une bibliothèque soulignait la culture et l'importance de cet administrateur sérieux.

Le portrait de 1795 est dépourvu de signification officielle : dans une pièce sobre et grandiose à la fois, le duc debout, l'air serein, tient une partition et porte des bottes. Le peintre insiste par ces deux détails sur les goûts de son modèle : l'équitation et surtout la musique puisque la partition n'est autre qu'une édition de chansons anglaises et écossaises par Joseph Haydn lorsqu'il séjourna outre-Manche. C'est une façon pour l'amateur de musique, qui jouait fort bien du violon, de rendre hommage au musicien autrichien avec lequel il entretenait une correspondance suivie.

La duchesse d'Albe, son épouse, avait été initiée au clavecin et au chant, mais Goya en la peignant éprouve peut-être un sentiment qui va plus loin que l'admiration pour ses talents. Il est très rare qu'il dédicace ses portraits à ses modèles ; son ami Zapater et quelques autres intimes sont une exception et, parmi les femmes représentées par le peintre, la duchesse d'Albe est un cas unique : sa signature s'inscrit au niveau du petit chien, deux détails qui symbolisent la loyauté et la fidélité, que son mécène désigne avec autorité et fierté d'un doigt pointé vers le sol.

Ainsi que le souligne Jeannine Baticle dans ses ouvrages, le paysage environnant est bien réel, et Goya en cela annonce le romantisme. Il ne s'agit pas, comme on l'a cru jusqu'à une époque récente, de l'estuaire du Guadalquivir à proximité de Sanlúcar de Barrameda, car les ducs d'Albe n'avaient pas encore pris possession de ce domaine andalou. Le modèle a posé sur des terrains sablonneux non loin du fleuve madrilène, le Manzanares, qui ondule au second plan.

Dans ce vaste horizon dénudé, la duchesse est mise en valeur, et sa longue robe de mousseline blanche qui ne laisse pas voir les pieds, ce qui est peu habituel dans les portraits de femmes de Goya, est rehaussée par la couleur rouge du collier de corail, de la large ceinture et du nœud dans les cheveux dont le petit chien porte la réplique sur sa patte arrière gauche.

Le goût de Maria Teresa pour ce ton vif, selon certains chercheurs, serait lié au souvenir morbide du sang des victimes de la Révolution française. L'exécution des souverains français avait soulevé l'horreur des aristocrates espagnols, et la duchesse avait tenu à rendre hommage à la reine martyre en faisant représenter sur son théâtre une pièce qui lui était consacrée. Quant au visage de la jeune femme, fin, à l'ovale et au nez bien dessinés, il se caractérise par une légère torsion de la tête qui lui était propre et par sa façon orgueilleuse de relever le menton.

Goya ne se contente pas de cette représentation officielle destinée à faire pendant au portrait du duc d'Albe. Comme il partage pendant un certain temps la vie de ses hôtes, il en profite pour croquer des scènes intimes où la duchesse joue le rôle principal et d'où la veine satirique n'est pas exclue. C'est ainsi que sur

une petite toile intitulée *La Duchesse et sa Duègne*, il montre la dame vêtue de jaune se précipitant sur la vieille femme aux yeux exorbités d'affolement qui tente de l'écarter avec un crucifix : légère attaque contre la superstition qui allait être un des thèmes traités par Goya dans les dessins des *Caprices*

Mais il y a aussi des scènes où apparaissent la tendresse et la facétie chez les enfants qui environnaient la duchesse et dont elle avait été privée : un dessin la montre tenant sur ses genoux une négrillonne qu'elle a adoptée. Sur une autre toile, la même petite fille et le fils de son intendant s'amuse à tirer la vieille duègne par sa jupe : tableaux de dimension modeste pris sur le vif par l'artiste.

En cette année 1795, Goya se consacre presque exclusivement au portrait. Hormis ceux des ducs d'Albe et de leur entourage, il réalise celui de Francisco Bayeu : les tons gris bleuté du vêtement s'accordent avec la mine plutôt sévère ou désabusée du modèle.

Celui-ci meurt en juillet sans voir cette œuvre achevée. Goya ne verse guère de larmes sur son beau-frère qui, au début, l'avait aidé dans sa carrière, puis avait manifesté sa jalousie vis-à-vis de celui qui s'écartait d'un académisme trop contraignant. Dans les derniers temps de la vie de Bayeu, Goya, sans doute par carriérisme, en était revenu à une peinture plus classique.

Goya profite de ce décès et demande l'appui de Godoy pour le poste de premier peintre de la Chambre, sans oublier de rappeler que le défunt touchait la somme de 50 000 réaux. Le 11 août paraît une liste des peintres de la Chambre qui mentionne les salaires touchés par les intéressés et Goya y figure avec les 15 000 réaux annuels comme la majorité de ses confrères qui ont été promus depuis 1788. Seuls Maella, qui a reçu le titre en 1774, et José Feliper, peintre et graveur, nommé en 1753, perçoivent respectivement 24 000 et 30 000 réaux. Un salaire de 50 000 réaux paraît exorbitant à Sa Majesté. Goya n'obtient donc pas l'augmentation sollicitée.

En revanche, il entre en compétition avec Gregorio Ferro pour le poste de directeur de la peinture à l'Académie de San Fernando et triomphe par 17 voix contre 8 sur son concurrent, ce qui lui vaut 4 000 réaux de gages. L'élection a eu lieu en septembre et il a eu le temps de terminer le portrait de son prédécesseur, feu son beau-frère, qui est accroché dans une galerie de l'Académie.

Pour bien signifier qu'il a repris toutes ses activités, qui avaient été interrompues par la maladie, et qu'il travaillait même la nuit, Goya réalise un autoportrait qui s'écarte des conventions : il se représente dans son atelier, coiffé d'un chapeau, dont les bords sont parsemés de chandelles allumées fixées par des fils de fer.

Il s'adonne aussi à l'un de ses divertissements préférés, la tauromachie, et, en attendant les dessins et gravures qui allaient l'inspirer, il rend hommage à l'un des rois de l'arène, Pedro Romero, qu'il avait connu vraisemblablement dans les salons de la duchesse d'Osuna. Le torero est encore en activité lorsqu'il fait son portrait.

L'année 1795 se termine bien pour les personnes éprises de justice comme Goya. Le peintre a, en effet, appuyé l'entreprise de réhabilitation de Cabarrus

assigné à résidence pour son soutien à la Révolution française. Après la révision de son procès, le père de Mme Tallien devient le conseiller financier de Manuel Godoy. Les traités de Bâle signés avec la France valent au favori de la reine Marie-Louise le titre de prince de la Paix, une paix pourtant peu glorieuse par laquelle l'Espagne a dû abandonner une partie de ses possessions d'Amérique au profit du Directoire.

La popularité de Godoy est mise à mal par ce piètre résultat et par le gaspillage des deniers publics dus en grande partie à sa relation affichée avec la reine Marie-Louise. Un certain Malespina a d'abord mis en garde Manuel Godoy contre cette situation financière et économique impopulaire, puis il est passé dans l'opposition, a fomenté un premier complot, éventé, et en prépare un second.

En novembre 1795, alors que Cabarrus, absous, devient le conseiller financier du ministre Godoy, ce dernier tente de détourner l'attention de ses détracteurs en organisant un voyage de la Cour en Andalousie pour les premiers mois de 1796. Le prétexte de ce déplacement est un vœu fait par les souverains cinq ans auparavant, lors de la maladie de leur fils aîné, de se rendre à Séville pour vénérer les reliques du roi Ferdinand III, patron du prince des Asturies, conquérant de la métropole andalouse sur les Maures au XIII^e siècle. Le prince héritier avait guéri, mais le voyage avait été remis à plus tard en raison sans doute de la gravité des événements internationaux, suite à la chute de Louis XVI en août 1792.

Le 4 janvier 1796, la Cour entreprend un périple qui durera jusqu'à la fin de février. Le duc d'Albe, dont la santé s'est détériorée, accompagne les souverains, mais au dire de la rumeur publique, il compte s'installer dans ses terres andalouses, espérant que la douceur du climat contribuera à sa guérison. Il s'arrête dans sa résidence de Séville, laissant les souverains poursuivre leur route jusqu'à Cadix.

1. *Diplomatario*, À Martin Zapater.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, À la Royale Académie de San Fernando.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, De Sebastián Martínez à Zapater.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, De Cosme Acuña à Guardoqui.

9. *Ibid.*, De Bernardo de Iriarte.

10. Maladie chronique de l'oreille interne, elle prend la forme d'épisodes imprévisibles et récurrents de vertiges, qui s'accompagnent d'acouphènes et d'une baisse d'audition. La première description de cette maladie a été réalisée en 1861 par Prosper Ménière, un médecin français. Elle n'affecte, en général, qu'une seule oreille.

11. *Ibid.*, De Goya à Bernardo de Iriarte.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, De la Manufacture royale de tapisseries.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, De Goya à Bosarte.

18. *Ibid.*, À Martin Zapater.

Goya au sommet d'un art très diversifié

On a émis l'hypothèse que Goya était aussi du voyage royal en Andalousie, ce qui aurait pu paraître vraisemblable, en raison de sa fonction de peintre officiel. En réalité, il ne s'est rendu dans le sud de l'Espagne qu'en mai 1796. Pendant l'hiver, il commence une série de dessins qui vont constituer ce qu'on a appelé l'*Album de Madrid* et qui vont s'échelonner jusqu'à l'année suivante.

Il emploie la nouvelle technique du lavis à encre de Chine, lavis alternativement gris et de couleur sépia, et utilise le pinceau qui accentue les tracés. Les trente-sept feuillets qui nous restent sur les quarante-sept prévus montrent des scènes où les thèmes rococo des *tertulias*, des *majos* et *majas* se mêlent aux caricatures grotesques comme celle du petit-maître, sorte de dandy, mais qui n'a plus rien de commun avec l'élégance proverbiale du personnage.

Les sorcières et les masques sont présents dans cette panoplie ainsi que des scènes de la rue croquées sur le vif. C'est de son propre gré que Goya exécute ces œuvres inspirées par la dégradation des mœurs et nourries par un pessimisme personnel dû à sa surdité.

Mais il lui faut bientôt s'arracher à son penchant nouveau pour le dessin afin d'honorer des commandes restées inachevées. C'est pourquoi il entreprend un deuxième voyage en Andalousie, séjournant d'abord à Séville chez son ami le bibliophile Ceán Bermúdez.

C'est à Cadix que l'attendent les trois toiles pour l'oratoire de la Santa Cueva qu'il avait commencées lors de son premier séjour et qu'il avait dû interrompre à cause de sa maladie. Parmi celles-ci, *La Multiplication des pains et des poissons* montre en dégradé un premier plan de personnages au réalisme solide, y compris le Christ, puis une foule qui descend par vagues jusqu'au fond du tableau. Goya s'affirme une fois de plus comme peintre de la multitude, ayant accompli un long cheminement depuis le premier essai de *La Prairie de san Isidro*.

Nous sommes bien loin du traitement baroque des personnages à la façon de Mengs. Dans *La parabole de l'invité qui ne portait pas de tenue de noce*, Goya fait preuve d'originalité dans ce sujet si rarement traité en insistant sur la robustesse des personnages.

Le duc d'Albe, resté à Séville après le retour des souverains, y meurt le 9 juin 1796, et son épouse, arrivée juste à temps pour recueillir son dernier soupir, quitte assez rapidement la capitale andalouse après les funérailles pour aller cacher son chagrin dans sa résidence de Sanlúcar située à l'embouchure du Guadalquivir.

Goya, dont la santé est encore précaire, ira la rejoindre au début de septembre 1796, sous prétexte de bénéficier de la douceur du climat, et c'est au cours de ce séjour, entre des promenades avec son hôtesse et des parties de chasse dans la réserve de Doñana (contraction de Doña Ana), à proximité de la petite ville, qu'il élabore une série de dessins, intitulée l'*Album de Sanlúcar*.

Les légendes qui précèdent ces œuvres sont destinées à éclairer le public sur les

thèmes choisis. Certains figurent déjà dans l'Album A de Madrid : c'est le cas de celui des sorcières, et l'on peut y relever les titres de *Sorcières en vol*, *La mère Chorriones allume le bûcher*, *Sorcières à ramasser*. Les titres relatifs aux masques présents dans la série précédente figurent également : *Masques cruels*, *Masques de la Semaine sainte de 1794*. La scène peut même être presque descriptive : *Le marchand de masques les connaît et les salue, et il distribue des coups aux masques. Ceux-ci fuient et en appellent à l'injustice pour le peu de respect pour leur représentation*.

La satire sociale et morale s'étend, et les clercs et les hommes de loi sont particulièrement visés : *Ils ont fait monter le confesseur par la fenêtre, L'avocat n'épargne personne mais il n'est pas aussi nuisible qu'un mauvais médecin*. Cette critique des métiers dont les représentants exercent leur rapacité et leur vénalité est d'ailleurs traditionnelle dans la culture espagnole dès le XVII^e siècle et Goya reprend des sujets qu'il actualise par le pinceau.

Et les femmes ? Goya séjourne chez la duchesse d'Albe, et il effectue une série de dessins qui représentent María Teresa ou d'autres femmes dans leurs occupations quotidiennes. Ainsi, dans l'œuvre intitulée *La duchesse d'Albe s'empoignant les cheveux*, l'attention est retenue par l'épaisse chevelure du modèle, d'un noir profond, qui redescend jusqu'à la taille. *La Sieste* nous la montre nonchalamment étendue sur son lit dans l'intimité de la sieste, tandis qu'une domestique vide le vase de nuit – une scène dépourvue de toute intention caricaturale.

Goya croque aussi d'autres femmes anonymes, dans leurs gestes simples de tous les jours comme cette *Jeune femme se lavant près d'une fontaine* : ici l'artiste insiste sur les regards vivement concupiscents que portent deux personnages à peine dissimulés par le feuillage sur le modèle nu. Le dessinateur pousse l'audace jusqu'à représenter une *Jeune Femme vue de dos relevant sa jupe* : le bras et la jupe sont sommairement indiqués au profit de l'arrondi des fesses et du galbe des jambes marquées par les plis des jarretières. Goya utilise trois tons en dégradé : gris clair, gris moyen et noir.

Dans une scène plus typiquement andalouse intitulée *Jeune Femme balayant*, la servante travaille à l'intérieur d'une auberge avec ses objets et meubles caractéristiques : une tête de taureau, un canari en cage, des chaises de style local. Goya revient à une scène plus familière dans *Jeune Femme de dos levant les bras* : vêtue d'une légère chemise, le modèle lève les bras pour saluer quelqu'un ou en signe de joie, on ne sait. Son corps est bien campé sur deux jambes légèrement déhanchées. Au loin se profile la tache sombre du balcon.

Alors que les dessins de Sanlúcar sont dépourvus de légendes, celles-ci figurent dans l'*Album de Madrid*, plus orienté vers la caricature. Et l'artiste de s'acharner, par exemple, contre des mariages mal assortis ; mais il donne parfois à la femme l'occasion de prendre sa revanche, comme le prouve *La femme demande des comptes à son mari*.

Goya met en relief le ridicule de cette femme désespérée en la montrant animée de gestes inconsidérés : *Elle se dépeigne, s'arrache les cheveux, trépigne, parce*

que l'abbé Pichurris lui a dit en pleine figure qu'elle était blasarde. Ici nous retrouvons la satire du clergé avec cet abbé de cour auquel Goya a donné un nom ridicule et à l'opinion duquel la femme attache tant d'importance.

En marge des *Caprices* qu'il est en train d'élaborer, Goya exécute la planche intitulée *Le Rêve du Mensonge et de l'Inconstance*. La signification de cette gravure a donné lieu à bien des interrogations : l'Inconstance est représentée par des ailes de papillon juchées sur une tête féminine de Janus, tandis que le Mensonge est figuré par des grenouilles en bas de l'estampe. Le personnage masculin de gauche, légèrement dans l'ombre, peut être assimilé à Goya, reconnaissable à sa chevelure noire frisée et à ses lunettes dans un visage épais et un corps trapu. Il semble retenir convulsivement un bras de la femme biface qui pose un de ses visages sur son front tandis que son second visage regarde ailleurs. Son autre bras est tendu vers un personnage masculin également biface qui regarde de l'autre côté. À droite et devant lui un monstre ricane et un personnage indéfini met sa main sur sa bouche pour réclamer le silence. On a voulu voir dans le personnage féminin celui de la duchesse d'Albe, coupable d'avoir été infidèle à Goya. En réalité, l'artiste applique aux femmes en général cette réputation d'inconstance et de mensonge. Au loin, un château inaccessible symboliserait la vérité si difficile à atteindre, et que Goya doit rétablir dans ses gravures.

Au début de l'automne, la duchesse d'Albe regagne Madrid à l'occasion des funérailles solennelles de son époux. Goya poursuit son séjour en Andalousie dont le climat atténue effectivement ses maux. Il y continue à la fois les dessins des deux albums – ceux qu'il a commencés à Madrid et ceux de Sanlúcar – et s'initie de son plein gré à la gravure à l'eau-forte dans laquelle il va s'illustrer à travers la série des *Caprices*.

Ce choix ne l'empêchera nullement de répondre favorablement à des commandes de portraits. Pour l'heure à Séville puis à Cadix, à la fin de l'année 1796, il reçoit des amis venus s'enquérir de sa santé toujours fragile : c'est le cas du poète et dramaturge Leandro Fernández de Moratín, dont il fera un peu plus tard le portrait, et de Ceán Bermúdez. Il accomplit quelques visites touristiques en compagnie de son fidèle ami Sebastián Martínez. Le poète aux œuvres pastorales bien connues, Meléndez Valdés, fait aussi partie de ses familiers. Il attend le retour de la duchesse d'Albe qui ne saurait tarder.

1797 est pour Goya l'année faste des portraits et des dessins et marque la naissance des eaux-fortes des *Caprices*. Il se doit d'abord à la veuve du duc d'Albe qui regagne Sanlúcar de Barrameda dès le mois de janvier et, sans doute impressionnée par la mort précoce de son époux, rédige en février un premier testament olographe. Parmi les bénéficiaires de la générosité de Maria Teresa d'Albe figure le propre fils du peintre, Javier, à qui elle assure une rente viagère.

Comme pour manifester sa gratitude devant ce présent inattendu, Goya exécute un autre portrait en pied de son beau mécène en vêtements de deuil et mantille noire. Rien de commun avec celui où, vêtue de blanc, elle arborait un air conquérant et une autorité incontestée. Elle pose ici sur fond d'estuaire sablonneux du Guadalquivir, dans un paysage lumineux qui contraste avec

l'austérité de sa mise.

Goya n'a pu dissimuler derrière une expression qui se veut hautaine la profonde tristesse des traits du visage. La dédicace inscrite sur le sable révèle par son laconisme l'intimité du peintre avec son modèle ou tout au moins la simplicité de leur relation : « Seulement Goya. »

Alors qu'il se trouve toujours en Andalousie, Goya éprouve le besoin d'expliquer au public, dans un rapport fort théorique, le projet de ses *Caprices* qui insiste sur l'apport de l'imaginaire :

Si l'imitation ou la copie de la nature est aussi difficile qu'admirable quand on la réalise avec succès, il pourra [l'auteur] aussi mériter quelque estime celui qui s'en éloigne complètement pour parvenir à exprimer les formes et mouvements qui n'ont d'autre réalité que dans l'imagination¹...

Goya expose à ses lecteurs sa conception de la création avant de les inviter à apporter leur contribution à la souscription aux soixante-douze planches :

La peinture, de même que la poésie, choisit dans l'Univers ce qu'elle trouve de plus approprié à ses fins ; en réunissant dans un seul personnage fantastique des circonstances et des caractères que la nature présente en vrac à travers divers individus, et rien que grâce à cette combinaison savante et ingénieuse, l'artiste peut prétendre au titre de créateur, en cessant d'être un copiste servile².

Goya se fait par avance sa propre publicité pour des exemplaires à paraître ultérieurement, sans compter sur des appuis de mécènes éventuels. Il envisage de faire œuvre originale et de ne rien devoir à personne.

Mais les commandes lui rappellent ses obligations, y compris lors des dernières semaines qu'il passe en Andalousie. S'inspirant de Murillo et de l'école sévillane, il commence une série de tableaux représentant quatre Pères de l'Église, *Saint Grégoire*, *Saint Augustin*, *Saint Ambroise*, *Saint Jérôme*, qui lui ont été demandés par un prélat, peut-être le fils de l'infant don Luis, don Luis Maria de Bourbon, dont le peintre avait fréquenté la famille et qui devait devenir archevêque de Séville puis cardinal et archevêque de Tolède, respectivement en 1799 et 1800. Toutes promotions fort utiles pour l'avenir de Goya.

Dans ces toiles monumentales, Goya renonce à la structure pyramidale qui caractérisait ses œuvres religieuses antérieures. Il ne se contente pas de prêter à ces portraits de saints des attributs traditionnels, mais s'attache aux traits spécifiques des visages. Ainsi, outre le raffinement des coloris blanc et gris du vêtement chez saint Ambroise, la pensée en mouvement du Père de l'Église est symbolisée par l'élévation du regard.

Au contraire, saint Grégoire, le réformateur, a les yeux baissés et la main posée sur un livre. Le peintre attribue beaucoup d'importance aux écrits de ces Pères de l'Église qu'il associe dans ses portraits à une sorte de symbolique artistique.

Goya regagne Madrid en mars 1797, après dix mois d'absence et, pour ne pas multiplier les activités nuisibles à sa santé, il décide de renoncer à son poste de directeur de la peinture pour l'Académie de San Fernando. Dès le mois d'avril, il

présente sa démission au secrétaire de cet organisme dans une lettre solennelle et circonstanciée, conscient d'avoir rempli les obligations conformes à son talent :

Il a accepté la charge de directeur de la Peinture pour laquelle Votre Excellence a bien voulu le choisir avec l'espoir que s'il obtenait le soulagement cherché à ses maux, il pourrait manifester sa gratitude pour l'honneur que lui a accordé Votre Excellence, faisant appel à ses rares lumières et compétences pour le bienfait des élèves de l'Académie. Mais il constate à ce jour qu'au lieu d'avoir cédé, ses maux se sont aggravés et par conséquent ses intentions ne peuvent se réaliser d'aucune façon. En conséquence il espère mériter du jugement circonspect de Votre Excellence qu'elle ait l'obligeance de le relever de cette charge de Directeur³...

L'Académie a fort bien compris les incapacités de son ex-directeur et les met en exergue de la façon suivante :

Elle regrette beaucoup de voir dans un si déplorable état de santé un professeur d'un talent exceptionnel, et que l'une de ses maladies soit une surdité si profonde qu'il n'entend absolument rien, même les bruits les plus intenses, infirmité qui ne permet pas aux élèves de pouvoir lui poser des questions lors de son enseignement⁴...

Peu après sa maladie, Goya avait déjà fait état des conséquences catastrophiques de sa surdité lors de ses cours aux élèves de l'Académie mais, apparemment, il espérait récupérer une partie de son audition.

Cette démission volontaire ne lui pèse qu'à moitié, occupé qu'il est par des œuvres mises en chantier dans des domaines divers. Son poste à l'Académie est attribué à Gregorio Ferro qui se trouvait en compétition avec lui dès 1785.

Il ne veut pas rompre avec les milieux du pouvoir dont Godoy tient les rênes. Celui-ci, lors de son séjour en Andalousie avec la Cour, a fait la connaissance d'une certaine Pepita Tudó et en est devenu éperdument épris. Il l'épousera bien plus tard, en secondes noces. En conséquence, il se détourne de ses amours royales, et la souveraine délaissée trouve le moyen, pour écarter le ministre de la belle Sévillane, de le faire entrer dans sa famille et d'arranger son mariage avec la comtesse de Chinchón, fille de l'infant don Luis.

Goya avait bien connu la jeune femme, enfant, et l'avait fait figurer dans le premier portrait de famille qu'il ait jamais réalisé. Cette fois-ci, les souverains lui commandent un portrait en pied de la fiancée, portrait d'apparat assez fade que le peintre réalise sans enthousiasme

Le prince de la Paix, sur le plan international, doit faire face aux exigences du Directoire qu'il refuse d'honorer. Pour compenser cet excès d'intransigeance sur le plan international, il suit les conseils de Cabarrus et donne un tour plus libéral à sa politique en faisant entrer dans son gouvernement, en novembre 1797, les amis éclairés de Goya. C'est ainsi que l'écrivain Jovellanos exerce les fonctions de ministre de la Justice, le bibliophile, familier de la duchesse d'Albe, Bernardo de Iriarte, prend en charge l'Agriculture, et Saavedra, les Finances. Bien entendu, Goya est invité à réaliser les portraits de ces notables qui vont s'échelonner entre 1797 et 1798.

Le peintre a fait la connaissance de Bernardo de Iriarte bien avant sa nomination au ministère de l'Agriculture, du Commerce, de la Navigation et des Possessions d'outre-mer. Son modèle était déjà membre du Conseil d'État, membre du Conseil des Indes, premier président de la Junte des Philippines depuis 1785 et, plus récemment, Vice-Protecteur de l'Académie de San Fernando.

Il a l'honneur de présenter son portrait à l'illustre assemblée le 1^{er} novembre 1797. Celui-ci remporte un immense succès en raison de sa ressemblance avec le modèle. Le visage lisse et pâle de cet homme exprime la détermination, tandis que son vêtement aux coloris gris subtils est mis en relief par la décoration de l'ordre de Charles III. Le peintre donne un ton personnel à ce tableau par cette dédicace chaleureuse : « Don Bernardo de Iriarte, Vice-Protecteur de la Royale Académie aux Trois Nobles Arts, représenté par Goya en témoignage d'une estime et d'un attachement mutuels. »

Pour le portrait de Jovellanos, Goya associe un meuble conventionnel, la table de travail où s'accoude son modèle représenté assis, devant une statue de Minerve qui symbolise sa sagesse et son équité, avec l'expression méditative et mélancolique du visage saisi sur le vif.

Accaparé par ces commandes officielles, Goya aurait-il oublié Martin Zapater ? Il n'en est rien. En octobre 1797, il lui répond par une lettre affectueuse où il est question de l'amitié pérennisée par la présence de son portrait :

Avec ton portrait devant moi il me semble que j'ai la joie d'être avec toi. Et je suis rempli d'allégresse en me disant que c'est ce que j'ai fait de mieux comme attitude, de belle tête, de passion pour l'original. Hélas ! Quel trésor m'as-tu prêté pour ma consolation⁵...

Suit une invitation qui doit aider l'artiste à combattre la mélancolie et la difficulté à écrire :

J'ai acheté la pièce où nous allons vivre ensemble et dormir (c'est un remède auquel j'ai recours lorsque les tristesses m'accablent). En ce qui me concerne je n'ai pas commencé à travailler et n'en ai pas eu le courage en raison des maux qui me tourmentent. Je m'y mettrai la semaine prochaine, si Dieu le veut⁶...

Goya récupère effectivement son énergie comme il le prouve en écrivant au marquis de Santa Cruz fin octobre : il lui réclame des arriérés pour le broyeur de couleurs à son service depuis trente-six ans et qui l'a aidé en particulier lors de l'exécution des cartons de tapisserie. Il craint sans doute de perdre cette précieuse assistance, d'autant plus que le dénommé Pedro Gómez est déjà d'un âge avancé.

Il espère pourtant utiliser ses compétences techniques dans la composition des *Caprices* dont il prévoit la parution en 1798.

Ces dessins illustrent des « Songes » de l'artiste, suivant une tradition satirique perpétuée depuis l'œuvre, ayant ce titre, de l'écrivain Quevedo au XVIII^e siècle qui utilisait ce mode de fiction pour critiquer la décadence sociale et morale de son temps.

L'artiste se représente dans la première planche, de profil, en chapeau haut de forme, le regard scrutateur, et appose au bas de cet autoportrait une signature simple mais bien calligraphiée : « Francisco Goya y Lucientes, peintre. »

La planche 43 le montre dormant affalé sur une sorte de caisse et entouré d'une nuée de chauves-souris, de hiboux qui le harcèlent, tandis qu'à droite un chat braque sur lui son regard fixe. La légende s'inscrit sur l'un des montants de la caisse : *Le Songe de la Raison produit des monstres*.

Jusqu'au quinzième dessin environ, Goya traite essentiellement des thèmes de la magie et de la sorcellerie, dans la continuité de l'*Album de Madrid*, et assortit ses représentations d'un bestiaire approprié. L'œuvre intitulée *Il y a beaucoup à sucer* dénonce les pratiques de l'avortement auxquelles se livrent deux vieilles sorcières : elles échangent leurs secrets pervers devant une petite boîte qui doit contenir tous les onguents criminels, tandis qu'à leurs pieds un panier rempli de petits enfants, dont les corps semblent avoir été jetés pêle-mêle, est surmonté d'une chauve-souris. Ailleurs, l'artiste associe Inquisition et sorcellerie. *De cette poussière*, titre laconique qui provient du dicton espagnol complet « De cette poussière vient cette boue », exprime le dégoût éprouvé par Goya à l'encontre de ce condamné de l'Inquisition, mitré, juché sur une estrade, devant ses accusateurs et une foule vociférante. Il doit payer son crime : avoir utilisé des poussières d'os humains broyés pour confectionner ses filtres.

Dans *À la chasse aux dents*, on voit une femme se précipiter sur le corps d'un pendu pour en extraire les dents, efficaces pour jeter des sorts : Goya dénonce ici l'ineptie de ces croyances et pratiques.

Les sorcières sont légion et entraînent dans leurs manœuvres douteuses les personnes de leur sexe. *Ceci va par là* et *Jolie maîtresse !* l'attestent : dans le premier dessin, une sorcière chevauchant en compagnie d'un diable boiteux a pris en croupe une jeune fille nue ; dans le second, elle apprend à voler sur un manche à balai à sa naïve élève.

Dans d'autres dessins, Goya vilipende les mœurs de la société et les femmes, une fois de plus, tiennent une grande place dans ces scènes assorties des légendes idoines. *Il est bien tiré* : oui, une jeune femme de profil au premier plan a retroussé sa jupe et prend soin de tirer son bas jusqu'à mi-cuisse sous le regard d'un être encapuchonné aux traits informes.

Plus subtilement, Goya joue sur les mots « siège », « séant », « assises » dans *Les voilà bien assises* : deux femmes légères dévêtues de la taille jusqu'à mi-cuisse semblent se jouer de toute bienséance et logique puisqu'elles portent une chaise sur la tête, suscitant les railleries de deux vanniers.

Une coquetterie hors de propos aveugle cette vieille qui ajuste sa coiffure devant son miroir de ses bras décharnés. Par-derrière, une femme se gausse d'elle, tandis que dans l'ombre deux personnages assistent à cette scène insolite : *Jusqu'à la mort*.

Parfois les femmes peuvent être victimes de leur ingénuité et ne savent se garder des attaques des hommes : *Ils l'enlèvent*.

Goya prend souvent en pitié de pauvres filles, telle celle qui est assise au

comble du désespoir, manifestement emprisonnée ou enfermée sans doute à tort, comme le précise la légende : *Parce qu'elle a été sensible.*

D'autres ont recherché dans le mariage un moyen de gagner quelque liberté : *Elles prononcent le oui en tendant la main au premier qui se présente.* Goya se souvient de deux vers de son ami Jovellanos et montre aussi dans cette scène une foule qui applaudit stupidement et un charlatan en ecclésiastique.

Ailleurs, deux mariés contre leur gré essaient de se détacher d'un tronc d'arbre auquel ils sont liés, en vain : *N'y a-t-il personne pour nous détacher ?* dit la légende qui exprime leur désespoir commun.

Pour l'amour vénal, hommes et femmes n'ont rien à s'envier : *Qui se ressemble s'assemble* : une femme et un homme sont présents dans ce rendez-vous arrangé par deux entremetteuses qui se moquent de leur naïveté en faisant semblant d'égrener leur chapelet. La mort est parfois au bout de ce chemin périlleux : *L'Amour et la Mort.* Cette planche montre une femme soutenant son amant moribond, suite à une querelle avec son rival.

Dans une planche plus ambiguë, Goya nous présente une femme ailée qui a pris les traits de la duchesse d'Albe, transportée dans les airs par des monstres qui l'ont enlevée : *Volaverunt.* Ils se sont envolés et la femme, coupable de légèreté, n'a pas su résister aux appas du monde représentés par les auteurs du rapt. Selon une autre interprétation positive plus récente de ce *Caprice*, l'élévation de la femme serait le symbole du triomphe de son aspiration spirituelle, car d'un de ses pieds elle semble écraser ceux qui essaient de l'entraîner vers le bas. Toute l'ambiguïté de la duchesse se situe dans ce dualisme. Cette planche porte le numéro 61 et sa numérotation tardive laisse supposer qu'elle peut avoir été réalisée peu après le séjour à Sanlúcar, si l'on admet que Goya avait commencé les *Caprices* dès 1795.

La bêtise humaine n'a pas de limites : ainsi l'âne qui remplit la fonction d'un médecin au chevet d'un moribond. Lui prenant le pouls et posant sa tête sur le cœur du patient, il semble s'interroger sur le caractère de sa maladie, comme le dit la légende : *De quoi peut-il bien mourir ?*

On retrouve le même animal qui promène, comme le veut la tradition, un condamné de l'Inquisition mitré et la tête dans un carcan sous les huées de la foule grimaçante. La légende laisse deviner l'impuissance de ceux qui ont voulu éviter une telle infamie : *Il n'y a pas de remède,* souligne Goya qui se situe parmi les détracteurs de cette sanction déshonorante.

Jusqu'à son grand-père : un noble féru de sa généalogie, représenté en âne, est bardé de ses titres sous forme d'une nuée d'ânon dispersés sur son corps.

La superstition en relation avec l'éducation retient aussi l'attention de l'artiste : il réprouve d'abord la peur que l'on inculque aux enfants dès leur plus jeune âge avec la vision du Croquemitaine : *Voici le Croquemitaine et c'était son père,* dit la légende. Et Goya de commenter en ces termes implacables : « ... faire en sorte qu'un enfant ait plus peur du croquemitaine que de son père et l'obliger à craindre ce qui n'existe pas. »

Plusieurs planches évoquent la mauvaise éducation reçue, en particulier par les

enfants des nobles. Dans *Comme je suis joli !*, la bonne d'enfants flatte les caprices de son protégé et l'encourage à la fatuité. Dans un autre dessin, on voit les enfants des Grands parvenus au seuil de l'adolescence qui « se bourrent de nourriture, se sucent les doigts et demeurent toujours de grands enfants, même lorsque leur barbe a poussé ». Ils ont donc besoin que les laquais les transportent dans des couffins : *Le Vieil Enfant gâté*.

Le clergé n'échappe pas à la satire de Goya et ce sont surtout les moines qui sont les cibles de sa veine satirique. Il condamne leur goinfrerie et leur rapacité : *Petits Lutins*. Dans leur couvent des religieux boivent et s'empiffrent. La main de l'un d'eux, énorme, cherche à saisir une proie.

Personne ne nous a vus : curés et moines sont réunis près d'un fût énorme où ils remplissent leurs verres. Celui d'un abbé est disproportionné.

Comme dans le prolongement des thèmes qu'il traite dans les *Caprices*, mais de façon tout à fait officialisée par une commande, le peintre élabore six tableaux destinés à la décoration de la demeure champêtre des ducs d'Osuna à La Alameda proche de Madrid. Le sujet, toujours celui de la sorcellerie, est curieusement agréé par ses mécènes et parmi les six toiles figure *Le Grand Bouc* : la représentation traditionnelle de Satan sous les traits de cet animal cornu entouré de sa cour de sorcières, lors d'un sabbat.

Lorsqu'il remet ces œuvres à leurs destinataires accompagnées de la facture de 6 000 réaux, en juin 1798, il y a trois mois que Godoy a été contraint de quitter le pouvoir, le 28 mars, sous la pression de la France du Directoire qui accusait le favori de Marie-Louise de complaisance vis-à-vis de l'Angleterre. Les membres du gouvernement du prince de la Paix, parmi eux bien des amis de Goya, penchaient ouvertement, en raison de leurs idées libérales, pour un rapprochement avec la puissance d'outre-Manche. La chute de Godoy allait quelques mois plus tard entraîner leur mise à l'écart.

Mais en ce mois de mars, alors qu'ils sont toujours en fonction, Goya, avec la ténacité bien aragonaise qui le caractérise, adresse au roi Charles IV un mémoire pour être remboursé des arriérés qu'il a versés à son broyeur de couleurs, car, dit-il :

Je ne peux à moi seul supporter ces frais sur la pension de 15 000 réaux que je touche chaque année. C'est pourquoi je supplie Votre Majesté d'user de sa pitié de roi et de vouloir bien ordonner qu'on me crédite des frais de salaire que j'ai consentis au dit broyeur pendant les 27 mois à raison de 6 réaux par jour, de même que les modestes frais de couleurs qui dans ce laps de temps ont couru⁷...

Ce n'est pas la première fois, en effet, qu'il fait cette demande et il espère qu'elle sera agréée directement par Sa Majesté. La requête est transmise par le contrôleur de la maison royale à Melchor Gaspar de Jovellanos tout acquis au peintre, en date du 31 mars. On accorde tout juste à Goya la somme qu'il a versée à son broyeur de couleurs. Une sorte de réponse négative déguisée.

Comme compensation à cette déconvenue, en ce printemps 1798, Goya reçoit une commande royale d'importance le chargeant de décorer la coupole de San

Antonio de la Florida, petit sanctuaire situé en contrebas du Palais royal, non loin du fleuve Manzanares. Les souverains ont annexé à leur domaine ce modeste ermitage transformé en chapelle.

En dépit de sa mauvaise santé, dont il a pourtant fait état dans son dernier rapport au roi, Goya se dispose à monter sur un échafaudage pour peindre à la fresque, travail qu'il n'avait pas accompli depuis son œuvre à la Vierge del Pilar à Saragosse, cause de tant de tracas pour lui. À présent, il est libre d'en choisir le sujet, et s'il montre un saint Antoine de Padoue prêchant, il s'attarde avec complaisance sur le public qui lève les yeux pour l'écouter et se masse tout autour de la balustrade circulaire. Les gens de la haute société côtoient les plus humbles, tous unis dans un même élan de vénération.

Mais l'originalité du peintre est encore plus manifeste dans les trompes de la coupole où sont nichés des anges qui n'ont rien d'éthéré : on penserait plutôt à de jolies femmes pulpeuses qui étalent complaisamment leurs appas. Pendant le délai qui lui est imparti pour cette œuvre, Goya trouve aussi le temps d'exécuter des portraits, comme celui de l'ambassadeur de France, Guillemardet.

L'ascension de ce personnage est on ne peut plus spectaculaire : médecin de campagne à Autun avant la Révolution, il siège à la Convention et vote la mort de Louis XVI. Malgré son peu de sympathie pour l'Espagne, il accepte par orgueil de remplir cette fonction, et Goya ne manque pas l'occasion de souligner l'affectation de son modèle par des tons criards, mal assortis, à la limite du mauvais goût : les plumes tricolores de son chapeau jurent avec la couleur jaune de la table et de la chaise sur laquelle le diplomate est assis.

On a prétendu que Goya, à travers ce portrait, voulait témoigner sa gratitude à Guillemardet pour avoir abrité un tirage des *Caprices* dans une soupente de son ambassade (l'Inquisition était à l'affût des caricatures de ces gravures pour mieux les censurer). Le peintre était capable d'exprimer ainsi sa reconnaissance, mais plutôt à ses amis. L'ambiguïté demeure sur les véritables motifs de cette œuvre. On sait seulement que lorsque l'ambassadeur regagnera la France, il emportera un exemplaire des *Caprices*, que pourra voir ultérieurement Delacroix chez les deux fils de Guillemardet, ses amis.

À peu près à la même époque, le peintre fait le portrait de son ami Ceán Bermúdez. Il rend hommage au nouvel élu à l'Académie de San Fernando qui prépare son *Dictionnaire des plus illustres maîtres des Beaux-Arts en Espagne*. À défaut des illustrations prévues pour cet ouvrage, projet qui n'aboutit pas, même si Goya a exécuté à cet effet quelques dessins préparatoires. Le peintre avait fait la connaissance de cet érudit à Valence à l'Académie de San Carlos lors de son séjour en 1790.

Il est aussi fidèle à Julio Asensio qui avait fait ses études à l'École des beaux-arts de cette même ville et obtenu le premier prix de gravure en 1783. Goya l'avait connu pendant son séjour de deux mois dans cette ville et lui sait gré d'avoir été son assistant sur le chantier de San Antonio de la Florida entre les mois d'août et novembre 1798. C'est à ce moment qu'il fait son portrait. Asensio continuera à suivre la carrière de Goya en exécutant des copies de ses œuvres.

Dans un registre religieux plus traditionnel que l'œuvre de la coupole de San Antonio de la Florida, Goya accepte de participer à la décoration de la sacristie de la cathédrale de Tolède. Un tableau de Ramón Bayeu, décédé en 1793, y sera aussi exposé : il s'agit de *L'Agonie au jardin des Oliviers* dans lequel l'artiste a sacrifié l'expressivité des traits du Christ à la recherche technique. Goya agit de façon opposée dans une toile complémentaire de celle de son beau-frère, *L'Arrestation du Christ*.

Afin de se situer dans la lignée du fameux tableau du Greco intitulé *L'Expolio* (*Le Christ dépouillé de ses vêtements*), que Goya a pu contempler au-dessus du maître-autel, le peintre, comme son devancier, entoure le Messie d'une foule hargneuse sur laquelle il projette des zones d'ombres contrastant avec la lumière réfléchie sur les vêtements de la victime et de ses agresseurs. Ce jeu savant d'ombres et de lumières n'est pas sans rappeler celui des eaux-fortes de Rembrandt que Goya connaît, en particulier grâce à Ceán Bermúdez, et qu'il sait aussi exploiter pour son œuvre des *Caprices*.

Dans l'élaboration finale de la toile, la lumière s'adoucit quelque peu. Avant de figurer dans un retable latéral, l'œuvre est exposée à l'Académie royale où elle remporte un vif succès.

Pendant cette année 1798, le peintre a été présent dans tous les domaines de son art et a exécuté des tableaux variés, avec une énergie qui fait oublier sa maladie. Il a annoncé à son souverain la grande œuvre créatrice et innovatrice de sa vie, les *Caprices*, à laquelle il travaille depuis plusieurs années et dont il attend, avec exaltation et angoisse, la sortie, en raison des sujets audacieux que traitent ces eaux-fortes. Il s'apprête aussi à reprendre une série de portraits royaux après une éclipse sans doute due à la disgrâce de Godoy. Ce dernier, d'ailleurs, continue à agir dans l'ombre, poussé par la reine Marie-Louise.

Dès janvier 1799, les premiers à répondre à la souscription lancée par Goya pour la publication des *Caprices* sont les ducs d'Osuna. Ils n'ont jamais abandonné leur peintre privilégié et lui adressent une somme de 1 500 réaux de billon « pour les quatre volumes de *Caprices* et gravures à l'eau-forte faits de mémoire⁸ ». Goya se hâte d'accuser réception à ses mécènes de leur acquisition, et s'arme de courage pour adresser une lettre au public en date du 6 février, afin de préciser ses intentions. Le titre de ce mémoire est déjà révélateur du rôle joué par l'imaginaire dans la série de dessins : *Recueil de thèmes capricieux, inventions et gravures d'eaux-fortes par don Francisco Goya*⁹.

Il avoue avoir choisi ses sujets « parmi l'abondance d'extravagances et de stupidités qui sont communes dans toutes les sociétés civiles, et parmi les préoccupations (sans doute faudrait-il plutôt parler de préjugés) et les mensonges autorisés par les coutumes et par l'ignorance ou par l'intérêt¹⁰... ».

Puis il précise son intention de « ne pas tourner en ridicule les défauts particuliers de tel ou tel individu, car la peinture choisit dans l'Universel ce qu'elle estime le plus approprié à ses fins ; elle unit en un seul personnage imaginaire les circonstances et les caractères que la Nature présente dispersés dans la multitude, et de cette combinaison ingénieusement conçue résulte cette

heureuse imitation qui vaut le titre d'inventeur au bon artiste et non celui de copiste servile¹¹... ».

Sans aucune fausse modestie, il reprend une sorte de profession de foi qu'il avait déjà énoncée avant sa maladie dans un rapport à l'Académie sur la conception qu'il se faisait de l'enseignement de la peinture. C'était en 1792, et Goya met en pratique dans les quatre-vingts gravures des *Caprices* ses théories sur l'imitation de la Nature et la création.

Avec cohérence, il exprime des idées similaires dans son plan d'étude à l'Académie daté du 12 avril 1799, en insistant sur l'association nécessaire des arts libéraux et des sciences, en particulier la géométrie, dans ses relations avec le dessin et l'anatomie pour l'harmonie des proportions. La morale va de pair avec l'esthétique, et cette position va à l'encontre d'un baroque décadent. L'Académie de San Carlos de Valence souscrit aux idées du peintre.

La dénonciation par Goya des vices de la société suscite bien vite, deux jours après la vente des *Caprices*, selon le peintre, les foudres de l'Inquisition. Aux quatre exemplaires achetés par les ducs d'Osuna s'en ajoutent vingt-sept autres avant l'interdiction de l'œuvre prononcée sous la pression des clercs.

Comme s'ils voulaient compenser la déconvenue du peintre, les ducs d'Osuna, en date du 26 avril, font verser à Goya par leur trésorier la somme de 10 000 réaux de billon en trois traites pour l'acquisition d'autres œuvres, dont la fameuse *Prairie de san Isidro*.

Entre-temps, Goya a perdu un de ses protecteurs, un esprit libéral qui a réservé un accueil favorable à ses gravures et dont il a fait le portrait : il s'agit de Saavedra, ami de Jovellanos, ministre des Finances avant la disgrâce de Godoy.

Mais il conserve l'appui d'autres écrivains libéraux comme le dramaturge Leandro Fernández de Moratín qu'il suivra en exil à la fin de sa vie. Dans son portrait en buste, le peintre fait ressortir l'acuité du regard de cet intellectuel sobrement vêtu. Cette œuvre a été exécutée le 16 juillet 1799, veille de l'inauguration de la chapelle de San Antonio de la Florida, où l'on a pu contempler les fresques de la coupole.

L'attention du public admis dans le sanctuaire s'est portée davantage sur la procession des admirateurs de saint Antoine de Padoue que sur le miracle du saint.

Les souverains ne sont pas les derniers à partager l'engouement du public et ils invitent Goya à se rendre à San Ildefonso de la Granja, leur résidence d'été proche de Ségovie, pour lui commander de nouveaux tableaux. C'est à la fin de septembre que la reine Marie-Louise de Parme pose pour un premier portrait en pied en mantille. Goya a acquis une certaine expérience dans ce genre de représentation avec le *Portrait en mantille* de la duchesse d'Albe et plus récemment celui de la marquise de Santa Cruz, seconde épouse de l'intendant de la maison du roi.

Une légende veut que le peintre ait été amoureux de cette jeune femme mariée à ce vieux fonctionnaire et, au milieu de la dentelle noire qui l'enveloppe complètement, Goya met une touche de couleur : un grand nœud rose sur la

tête, et fait ressortir le visage aux traits presque enfantins de cette cousine de la duchesse d'Albe.

La reine Marie-Louise se fait l'écho, dans sa correspondance avec Godoy qui se trouve dans un exil temporaire, de l'impression favorable que lui laisse son propre *Portrait à la mantille*. Comme en témoigne une lettre du 24 septembre : « On dit qu'il est très réussi et dès que j'irai à l'Escorial, je le ferai faire à cheval, car je veux qu'il fasse le portrait de Martial¹²... »

Tel est le nom que la souveraine a donné au cheval que lui a offert son favori.

Le portrait de la reine coiffée de la mantille est conçu dans le même esprit que celui de la duchesse d'Albe, mais les traits sont plus figés, voire conventionnels : tandis que le modèle allonge le bras gauche nu nonchalamment et avec complaisance, et peut-être le peintre a-t-il laissé percevoir dans ce détail une signification de sensualité, elle replie son bras droit dont la main tient un éventail appuyé contre son cœur. La mantille sur laquelle est piqué un grand nœud enveloppe un visage plutôt terne et sans expression.

Goya se rattrape dans le portrait équestre où la reine monte le cheval Martial. La souveraine laisse éclater son enthousiasme dans une lettre à Godoy, ne lui faisant grâce d'aucun détail, même sur la chronologie du tableau : elle lui raconte qu'elle a posé pendant deux heures et demie sur une plate-forme, en chapeau à ruban et en costume de velours. Quatre jours après, dans une nouvelle missive, elle annonce que le peintre a terminé ce travail de trois jours et loue la ressemblance du portrait avec le modèle. Le 15 octobre, en raison du triomphe remporté par les deux toiles, elle exprime le vœu que Goya en fasse plusieurs copies.

Alors que l'artiste se dispose à exécuter en parallèle le portrait équestre du roi, voici qu'il apprend sa nomination comme premier peintre de la Chambre. Godoy et la reine ont peut-être contribué à cet avancement inattendu. Simultanément, deux lettres datées du 31 octobre font état de la nouvelle :

L'une, officielle, provient de Mariano Luis de Urquijo, le ministre qui a succédé à Godoy. Ce personnage a déjà une longue carrière derrière lui et, en sa qualité d'écrivain, s'est fait connaître comme traducteur de *La Mort de César*, de Voltaire, où le Saint-Office avait vu une attaque contre ses institutions, mais Floridablanca avait pris la défense d'Urquijo et en avait fait son secrétaire d'État en 1792.

Après un séjour à Londres de deux ans, il réapparaît en 1797, peu avant de revenir au pouvoir. Ce ministre, protecteur des lettres et des arts, écrit donc au peintre, de San Lorenzo del Escorial où la Cour séjourne pour la période des chasses, pour justifier la récompense dont on l'a gratifié : « Sa Majesté a voulu récompenser l'excellence de vos mérites et donner à votre personne un témoignage qui puisse servir de stimulant à tous les professionnels, de tout ce qui rend appréciable le talent et la science de Votre Grâce dans le noble art de la Peinture. Elle a bien voulu vous nommer son premier peintre de la Chambre avec un salaire annuel de 50 000 réaux de billon que vous percevrez à partir de cette date, et qui sera libre de *media anata*¹³. Vous toucherez en plus 500 ducats par an

pour frais de voiture ; sa volonté est aussi que vous occupiez la demeure actuellement habitée par Mariano Maella au cas où celui-ci décéderait avant¹⁴... »

Goya prend bien sa revanche sur toutes les déconvenues passées, à commencer par la mention de 50 000 réaux qu'il convoitait depuis longtemps, exemptés de l'impôt de la *media anata*, et se montre sensible au supplément en ducats, qui était une monnaie d'or très évaluée.

Il se hâte le jour même de faire part à son ami Zapater de sa jubilation, le chargeant d'annoncer la nouvelle à toutes leurs connaissances aragonaises, en particulier à Goicoechea et Yoldi.

Goya remet à l'année suivante le portrait équestre du roi Charles IV car il se voit obligé de représenter le souverain en costume de chasse, pendant la saison, qui se déroule à l'Escorial. Le tableau est conventionnel et il reprend la tradition inaugurée par Velázquez dans *Philippe IV en costume de chasse*. Mais alors que le peintre du XVIII^e siècle avait su rendre l'aisance du personnage tenant allègrement son fusil, son chien à ses côtés, Goya montre l'aspect lourdaud du roi quasi podagre, appuyé pesamment sur son escopette.

Le roi ne se caractérise pas non plus par sa vivacité d'esprit et se fera manœuvrer par Bonaparte à partir du 18 Brumaire tout proche. Les idées éclairées et les tempéraments conciliants d'un Jovellanos ou même d'un Urquijo sont périmés, et il faudrait un homme fort pour s'opposer aux empiétements de Bonaparte qui commence à s'imposer sur la scène internationale. Godoy ne pourra pas réagir non plus contre les projets d'usurpation qui menacent l'Espagne.

Quant à Goya, il s'emploie à louvoyer entre ses amis libéraux et les conservateurs qui sont de nouveau en faveur à la Cour. Il n'oublie pas qu'il est premier peintre de la Chambre, mais il tient aussi à honorer les commandes de ses nobles mécènes, même si ceux-ci n'approuvent pas forcément la soumission de la monarchie aux desseins du Premier consul. C'est un peu le cas de la duchesse d'Albe qui ouvre ses salons madrilènes aux conjurés à la solde de l'Angleterre, terre d'asile du libéralisme.

Après un séjour prolongé à Sanlúcar, elle s'installe à Madrid au palais de Buenavista dont les travaux d'aménagement ont été effectués pendant presque toute l'année 1797. En son absence, elle avait remis le soin d'administrer sa maison à sa belle-mère, la marquise de Villafranca en laquelle elle avait toute confiance. C'est donc en décembre 1799 qu'elle demeure définitivement dans la capitale, après quelques allées et venues en 1797 et 1798.

Pendant ce temps, Goya réalise le fameux portrait de la *Maja nue* dont l'identité a fait couler beaucoup d'encre. On y a vu la représentation de la duchesse d'Albe puis celle de Pepita Tudó, dont Godoy était tombé éperdument amoureux lors de son séjour en Andalousie avec les souverains en 1796. De toute façon, ce portrait ainsi que celui, postérieur, de la *Maja vêtue* sont liés au ministre provisoirement déchu, Manuel Godoy.

Celui-ci s'intéresse aux œuvres d'art qu'il se plaît à collectionner, et en particulier aux représentations des nus féminins. Il est précisément désigné pour

la première fois comme le propriétaire de la *Maja nue* dans un inventaire de novembre 1800. A-t-il commandé à Goya ce tableau ou le peintre le lui a-t-il offert ? Les deux hypothèses sont possibles. Goya est entré en relation avec le favori dès son premier ministère de 1792 et a fait son portrait pour des occasions officielles.

Tous deux partagent un intérêt commun pour le nu féminin, et Goya a fourni la preuve de ce goût à maintes reprises, d'abord dans les copies de Velázquez de *La Vénus au miroir* dont Godoy a fait l'acquisition, puis plus récemment dans les dessins de femmes de l'*Album de Madrid* de 1794-1795.

L'artiste souligne, dans la *Maja nue*, l'importance des attributs de la sexualité dans ce portrait de femme nonchalamment allongée sur un sofa, en mettant à l'air libre les pieds, les cuisses, le pubis, les seins et enfin le visage. Celui-ci se détache sur le fond blanc du drap par la coloration rosée de la peau et un certain sourire énigmatique rappelant celui de la Joconde. Si Goya représente son modèle la tête à droite de la toile comme le veut la tradition, il fait en sorte que le regard de la jeune femme s'attarde sur l'éventuel spectateur. Il s'agit d'une femme moderne et sûre d'elle-même. Dans ce tableau, Goya se préoccupe moins de la couleur où dominent les tons gris, vert bleuté assez ternes.

Dans les salons des nobles qu'il continue à fréquenter, et notamment dans celui de la duchesse d'Albe, Goya rencontre écrivains, toreros et gens du théâtre. Quelques années auparavant, il a représenté l'actrice, La Tirana, alors qu'elle faisait ses adieux à la scène. Mais elle se produit encore sur les théâtres privés des nobles et, à défaut, assiste à des spectacles donnés par eux. Alors que le peintre dans le tableau antérieur l'avait montrée en buste dans sa spontanéité et son épanouissement, cette fois-ci, il la peint en pied et met en valeur tous les détails vestimentaires qui symbolisent son enrichissement, en particulier l'écharpe de satin rose pailletée d'or qui rehausse la robe à l'antique de l'époque Directoire.

La promotion de Goya comme premier peintre de la Chambre, qui le met à égalité avec son rival le plus ancien et encore vivant, Mariano Maella, lui donne l'élan nécessaire pour honorer les prochaines commandes royales qui vont se multiplier au début de l'année 1800.

1. *Diplomatario*, Avant-projet au public sur les *Caprices*.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, À l'Académie de San Fernando.

4. *Ibid.*, De la Royale Académie des beaux-arts.

5. *Ibid.*, À Martin Zapater.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, À Charles IV d'Espagne.

8. *Ibid.*, À la duchesse d'Osuna.

9. *Ibid.*, Au public.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, De la reine Marie-Louise de Parme à Manuel Godoy.

13. La *media anata* est un impôt correspondant à la moitié des récoltes que l'on paie au profit d'un dignitaire ecclésiastique.

14. *Diplomatario*, À Martin Zapater.

Derniers portraits royaux. Les *Majas*

À l'aube du XIX^e siècle, Goya déménage pour laisser la maison où il demeure depuis 1778 à Godoy qui veut y installer sa maîtresse andalouse, Pepita Tudó. Aidé de son ami Leandro Fernández de Moratín, Goya commence ses recherches dès le mois de janvier 1800 et, grâce à l'augmentation considérable de son salaire et à la perspective de nouveaux bénéfices, il peut faire l'acquisition d'un immeuble tout près de la Calle del Desengaño et a donc la fierté de devenir propriétaire dans un quartier aisé de la capitale.

Lorsqu'il se remet à l'ouvrage, la reine Marie-Louise de Parme se charge de l'ordre stratégique des tableaux que doit exécuter Goya pour sa famille. Il est prié de commencer par celui de l'épouse de Godoy, la comtesse de Chinchón, qui attend un heureux événement pour la fin de l'année. La souveraine justifie cette préséance dans une lettre à son favori datée du 22 avril et écrite à Aranjuez :

Nous sommes très heureux que tu sois en bonne santé ainsi que ton épouse, et nous espérons qu'elle continuera à aller bien jusqu'à la fin ; nous nous réjouissons aussi de son portrait, et si Goya peut exécuter là-bas [c'est-à-dire à Madrid] notre œuvre bien faite et ressemblante, il vaudrait mieux que ce soit là-bas, car de cette façon nous évitons les ennuis ; mais s'il n'y réussit pas, qu'il vienne ici¹...

Les « ennuis » auxquels fait allusion Marie-Louise de Parme concernent probablement la présence éventuelle à Aranjuez de Goya qui pourrait s'apercevoir de la nature de ses relations avec Godoy. La tactique de la souveraine consisterait donc à maintenir le peintre à Madrid pour réaliser le portrait de la comtesse de Chinchón.

La jeune femme apparaît assise, le ventre légèrement proéminent, coiffée des épis de blé, symbole de sa fécondité et de sa maternité prochaine. Le peintre, qui l'a connue enfant, s'apitoie et nous apitoie sur le sort de cette princesse victime des infidélités de son époux. L'expression mélancolique de ses traits atteste le désenchantement que Goya entend faire partager au public.

Le modèle connaît bien la liaison de Pepita Tudó avec Godoy qui était antérieure à son propre mariage. Sans aucune vergogne, le favori encore au pouvoir étalait avec complaisance son ménage à trois. L'écrivain et ministre Jovellanos raconte comment, en 1797, il avait été convié par Godoy à un déjeuner où celui-ci se trouvait assis entre son épouse et son amante. L'ami de Goya avait commenté ainsi la situation avec un laconisme indigné : « Il n'y a pas de remède². »

Jeannine Baticle rappelle opportunément que cette phrase apparaît dans la légende d'un des *Caprices* du peintre. La comtesse de Chinchón devra attendre jusqu'en 1808 pour se séparer de son époux et s'exiler à Paris, comme bien des libéraux, en compagnie de sa sœur.

Pour l'heure, le service de premier peintre de la Chambre impose à Goya d'autres obligations qui lui sont signifiées par don Miguel Cayetano Soler,

secrétaire des Finances, chargé de l'administration publique : il lui commande des esquisses pour la confection de tapisseries.

Le peintre ne peut refuser mais, à court d'idées, il s'adresse à Charles IV pour qu'il lui suggère des sujets, car il s'avoue incompetent dans ce genre de décorations qu'il avait reléguées dans le passé. Il précise qu'il est déjà bien occupé par les portraits royaux, qui concernent d'ailleurs l'essentiel de la correspondance du mois de juin entre Godoy et Marie-Louise. Apparemment le peintre a gagné Aranjuez pour les séances de pose qui se multiplient.

Ainsi, la reine écrit à son favori en date du 9 juin 1800 : « Manuel, mon ami, demain Goya commence un autre portrait de moi ; tous les autres sont terminés et tous sont très ressemblants³... » Le 14 juin, la souveraine laisse éclater sa joie dans une nouvelle lettre : « Goya a fait mon portrait, et on dit qu'il est le meilleur de tous ; il fait actuellement celui du roi dans la Casa del Labrador [dépendance de la résidence d'Aranjuez] ; je crois qu'il sera également réussi⁴... »

Cette abondance de portraits exigés par la reine est confirmée le mois suivant par le prix qu'en exige Goya. Il y fait état des « frais occasionnés lors du séjour dans la résidence d'Aranjuez pour faire les 10 portraits de Leurs Majestés et de la famille royale⁵... ».

Ces sommes concernent l'achat des couleurs par Goya à son fournisseur habituel, don Manuel Ezquerra y Trafaga, mais aussi les châssis pour soutenir les toiles, les caisses pour les transporter et les véhicules empruntés par le peintre pour ses allées et venues entre Madrid et Aranjuez. La facture totale se monte à 10 634 réaux de billon, en date du 23 juillet.

Goya a déjà reçu commande du fameux *Portrait de la famille de Charles IV* qui ne sera terminé que l'année suivante, car de nombreux personnages doivent y figurer. Dans un premier temps, le peintre donne la préférence aux portraits individuels de Leurs Majestés.

Les dix portraits auxquels il faisait allusion dans sa facture sont, en réalité, les dix brouillons qui ont donné lieu à la représentation de *La Reine en costume de cour*. On a dit que cette tenue d'apparat, inspirée par un modèle français, lui aurait été offerte par Bonaparte qui commence aussi à exercer son influence sur la politique espagnole.

Sur une chemise blanche de gaze brodée, la souveraine porte une sorte de redingote en tissu gris rehaussé par des pointes et des galons. Son visage « ressemblant » certes, par les ravages du temps que Goya n'a pas manqué d'y imprimer, présente un affaissement caractéristique des lèvres. Mais le peintre a soigné aussi l'aspect décoratif du portrait, notamment par le turban qui révèle l'appartenance de Marie-Louise à un ordre des Dames qu'elle avait fondé en 1792, et par l'insigne de la croix étoilée qui brille sur sa poitrine. Goya ne ménage pas les bijoux qui ornent toute la personne de la reine.

Quant au roi, il est debout, appuyé sur sa canne, le tricorne dans la main gauche, et il arbore entre autres décorations le ruban bleu de l'ordre de Charles III. Sur son visage se détachent le nez bourbonien et la lèvre inférieure qui avance légèrement. Dans le même temps, Goya commence les esquisses du grand tableau

de famille qui sont terminées en août 1800.

À la fin de cette année-là, Urquijo, qui avait succédé à Godoy lors de sa disgrâce et avait poursuivi la politique libérale si chère à Goya et à ses amis, meurt. Le roi Charles IV propose alors le poste de ministre au prince de la Paix. Ce dernier aurait pu saisir l'occasion tant convoitée de revenir sur le devant de la scène politique. Mais il préfère agir en coulisses pour ne pas compromettre une éventuelle popularité tellement mise à mal lorsqu'il exerçait le pouvoir. Habilement, il offre la place à son neveu Pedro Cevallos chargé de surveiller l'évolution de la politique intérieure et internationale.

Le nouveau ministre, peu favorable aux Français, prendra quelque peu le contre-pied de la politique menée par son oncle, ce qui lui vaudra, après la guerre d'Indépendance, d'être appelé au gouvernement par Ferdinand VII, hostile depuis longtemps au favori.

C'est à Pedro Cevallos que Goya fait parvenir, en date du 2 janvier 1801, un rapport sur la restauration des tableaux exposés au palais madrilène du Buen Retiro, tâche confiée à un certain don Angel Gómez Marañón et vérifiée par le peintre. Goya n'hésite pas à signaler avec minutie et même excès de zèle les défauts du travail et s'enhardit à critiquer les matériaux désuets employés par le restaurateur : « Il m'a simplement dit que c'était du blanc d'œuf, sans autre explication, de sorte que j'ai bien vu qu'il y avait un mystère et qu'il avait intérêt à farder la vérité⁶... »

Vérité et justice sont étroitement associées dans l'esprit de Goya, et c'est ainsi qu'il s'efforce d'arbitrer un différend sur les prix fixés pour l'œuvre réalisée par don Fernando Ramuelo « sur l'arc de triomphe élevé sur la porte [...] de cette église primatiale [il s'agit de la cathédrale de Tolède], à l'occasion de l'entrée officielle de l'éminentissime Seigneur Cardinal de Bourbon, son nouveau Prélat⁷... ».

Le peintre accomplit d'autant plus volontiers cette démarche en faveur de l'artiste auprès du *corregidor* de Tolède que l'intronisation du nouvel archevêque lui tient à cœur. Il revoit avec émotion ce fils de son cher ami l'infant don Luis qu'il avait représenté enfant ainsi que la future comtesse de Chinchón dans son premier tableau de famille. Aussi se permet-il de donner sa propre estimation de la toile au fonctionnaire de la ville, « en toute impartialité⁸ », précise-t-il.

En mai 1801, Godoy sort enfin de l'ombre pour participer à la fameuse guerre des Oranges contre le Portugal, allié de l'Angleterre. C'est le Premier consul qui entraîne l'Espagne dans cette expédition coûteuse et finalement peu glorieuse. Mais le prince de la Paix se métamorphose pour un temps en foudre de guerre et devient le héros de cette promenade militaire.

Bien entendu Goya est sollicité pour faire son portrait : il représente le commandant en chef assis recevant deux étendards, mais éloigné sciemment par le peintre du champ de bataille. Godoy tient à la main un document sur lequel figurent les ordres qu'il a dictés. Les deux étendards prennent déjà une valeur allégorique, car Charles IV, en guise de récompense pour la bravoure du prince, lui permet de les utiliser sur son blason, et ce dès juillet 1801.

Godoy profite de cette gloire un peu usurpée pour reprendre les rênes du pouvoir et confie à Goya d'autres tableaux. Le peintre se hâte d'abord de terminer le *Portrait de la famille de Charles IV*, qui apparaît comme la dernière œuvre importante destinée aux souverains.

Cette grande toile doit restaurer le prestige de la maison de Bourbon qui a résisté à une impopularité croissante depuis la Révolution française. Ce n'est pas l'espace, peu profond, qui intéresse le peintre, mais les personnages dont les regards sont fixés sur les spectateurs. La reine occupe une position très symbolique de son autorité au centre du grand salon du Palais royal et reçoit presque toute la lumière sur ses vêtements chamarrés. Ses deux mains sont mises en valeur, la droite s'appuyant sur l'épaule d'une de ses filles l'infante Marie-Thérèse, la gauche tenant son dernier-né François de Paule.

Ces gestes de tendresse particulière de Marie-Louise vis-à-vis de ces deux enfants seraient un signe, dans l'esprit de l'artiste, pour en attribuer la paternité à Godoy. En outre, la place privilégiée que Goya leur accorde confirme, une fois de plus, la séduction exercée sur le peintre par les enfants. Du côté droit du tableau, dont le roi occupe le centre, Goya représente aussi la princesse de Parme avec son bébé dans les bras, au premier rang. Quant à l'héritier du trône, le futur Ferdinand VII, il semble relégué à l'extrême gauche de la toile.

L'expression de tous ces visages reste fixe, sauf celle de Marie-Louise qui ne cache pas sa fierté de montrer sa progéniture, mais Goya souligne aussi le ridicule d'une tenue vestimentaire voyante peu adaptée à l'âge certain de la protagoniste. Selon le commentaire de Jeannine Baticle : « Le prince de Parme est bien le seul à révéler authentiquement vivacité et intelligence au milieu de tous ces visages figés⁹. »

Parallèlement à l'exécution des tableaux royaux, Goya accepte des commandes de Godoy avec lequel il restera en relation jusqu'à la chute du ministre en 1808. Entre 1801 et 1803, année au cours de laquelle Goya prend ses distances avec la Cour, le propriétaire de la *Maja nue*, collectionneur, on le sait, d'autres tableaux de femmes dévêtues de toutes les époques, demande au peintre une *Maja vêtue*.

La raison de cette commande insolite a été attribuée à la nécessité pour Godoy de déjouer la censure inquisitoriale. Suivant un mécanisme dont il avait le secret, le favori de Marie-Louise pouvait aisément dissimuler le premier tableau intitulé la *Maja nue* derrière le nouveau.

Dans cette toile, réalisée en 1801, Goya met en valeur la finesse des pieds chaussés de brocart doré. L'ajustement de la ceinture fait ressortir la générosité de la poitrine. Pour le fond, Goya abandonne les tons sépia au profit d'une nuance moutarde. Les coloris chauds du vêtement annulent quelque peu l'effet de sexualité obtenu dans la *Maja nue* sur un fond plus terne. Ici nous sommes plus proches de la fiction que de la réalité, pour un même modèle, vraisemblablement une Gitane.

Godoy fait aussi appel à Goya pour une décoration de son palais dans un style symbolique qui illustre les différentes branches de l'économie qu'il entend promouvoir dans son gouvernement : quoi de plus suggestif qu'une apologie des

activités mercantiles à travers les allégories correspondantes ?

Goya avait prévu quatre tableaux qui représenteraient successivement *Les Sciences*, *L'Agriculture*, *L'Industrie* et *Le Commerce*. Seuls les trois derniers sont parvenus jusqu'à nous. L'allégorie de *L'Agriculture* est figurée par une femme vêtue d'une tunique grisâtre et d'une jupe verdâtre et coiffée d'une couronne d'épis de blé. Elle tient à la main droite le manche d'une faucille, tandis que l'homme assis à sa gauche porte une corbeille de fruits et de fleurs. Ce robuste paysan semble avoir fait ses récoltes sous la protection de la déesse Cérès. Les deux figures échappent au style allégorique convenu.

L'Industrie est mise en valeur par deux fileuses recluses dans l'espace réduit d'un atelier. Goya s'est, à n'en pas douter, inspiré du tableau de Velázquez intitulé *Les Fileuses*, mais il insiste sur le travail pénible de ces deux femmes livrées à elles-mêmes dans un local très sombre.

Quant au *Commerce*, il est représenté par un homme coiffé d'un turban et assis à une table face à un autre personnage qui travaille avec acharnement sous son œil vigilant. Mais l'attention est attirée aussi par deux sacs fermés disposés sous la table, tandis qu'au premier plan apparaît une cigogne, symbole de la confiance qui doit régner parmi les gens du métier, déjà présente antérieurement dans *L'Iconologie* de Ripa. On a voulu voir dans le couvre-chef de l'allégorie principale une allusion à la nécessité des échanges entre l'Espagne et le monde musulman. Goya s'est-il fait le porte-parole de Godoy ou bien a-t-il exprimé là un vœu personnel ? La question reste entière. Ces peintures adoptent la forme circulaire de médaillons placés dans l'antichambre du palais madrilène de Godoy sur des embrasures de fenêtres.

Tout en honorant les commandes du tout-puissant ministre, l'artiste entend se consacrer de plus en plus au dessin auquel il a vraiment pris goût depuis la parution des *Caprices*. Justement, à partir de cette année 1801, il commence un autre album qui porte la lettre E et qu'il intitule *Série à bords noirs*. Le cadre de chaque dessin est formé méthodiquement d'un trait épais, simple ou double, tracé à la règle, qui laisse un espace pour les numéros d'ordre et les légendes, transformant le personnage ou la scène en véritable tableau.

Les sujets de ces dessins sont aussi sombres que leurs cadres et correspondent à la fois à la hantise de Goya de pourfendre les superstitions, en particulier dans la représentation des sorcières, et à sa conception de la vie qui tend vers un pessimisme exacerbé par une surdité totale.

Il croyait en avoir terminé avec les portraits officiels, mais les circonstances vont le contraindre à reprendre le pinceau en 1802. L'attitude de soumission de Godoy face aux visées de conquêtes du Premier consul suscite autour de lui la réprobation. L'héritier du trône Ferdinand, poussé par son épouse Antonia de Naples, est soupçonné de conspiration permanente contre le trio constitué par son père, sa mère et le favori honni. Ce dernier accuse même l'infant de l'avoir empoisonné.

Une fois de plus, Goya n'oublie pas qu'il est toujours premier peintre de la Chambre du roi et se sent malgré tout obligé de mettre son art au service d'une

monarchie dont le prestige s'est dégradé : le portrait du roi Charles IV en chasseur pourrait rappeler les tableaux de Velázquez par la présence conventionnelle du chien et du fusil. Le père du souverain, Charles III, avait posé devant Goya dans un costume très sobre. Ici, de façon insolite, Charles IV arbore toutes ses décorations, dont l'ordre de la Toison d'or et celui de Charles III. Le chien lui-même porte un collier aux couleurs de son maître. La chasse, tant prisée par tous les Bourbons d'Espagne, s'inscrit dans la typologie populaire du roi guide de son peuple et Goya insiste sur cette symbolique.

Un événement dramatique, et qui le touche de plus près, suscite une autre intervention du peintre et dessinateur, celui de la mort inopinée de la duchesse d'Albe à l'âge de quarante ans en juillet 1802.

À l'époque, comme María Teresa accueillait dans ses salons les opposants à Godoy, et parmi eux le fils aîné du souverain, le bruit courut qu'elle avait été victime d'un empoisonnement et une enquête fut ouverte. Il faut aussi préciser que, peu de temps après son décès, Godoy et la reine ont procédé à une véritable rafle sur ses bijoux et ses objets de valeur, parmi lesquels des tableaux.

Ému par cette disparition, Goya laisse parler son cœur et il exécute un dessin émouvant à l'encre de Chine qui aurait dû donner lieu à une peinture murale dans la crypte où la duchesse fut enterrée primitivement. Cette esquisse montre le corps de la Cayetana dans un suaire porté par trois personnages voilés : deux d'entre eux la lèvent par les épaules, et le dernier par les pieds. Les traits du visage ne portent pas les stigmates d'une mort violente mais expriment la sérénité de la paix retrouvée.

C'est, en effet, par le dessin que Goya entend s'exprimer désormais et, à partir de 1803, il poursuit cette tâche qu'il s'est choisie et souhaite y intéresser le roi. Il en donne la meilleure preuve en offrant au souverain pour sa chalcographie, créée dès 1789, les quatre-vingts planches de cuivre des *Caprices* ainsi que les tirages invendus, soit deux cent quarante exemplaires, de ces gravures à l'eau-forte.

Les raisons de ce présent sont multiples. D'une part, il déclare dans sa lettre au trésorier de la maison royale, du 7 juillet 1803, que « ce sont les étrangers qui sont le plus attirés et de crainte qu'ils [les dessins] ne retombent en leurs mains après ma mort, je veux les offrir au roi mon Seigneur pour sa chalcographie¹⁰ ». Par ailleurs, le fils unique du peintre, Javier, ayant atteint l'âge de dix-neuf ans, Goya demande en contrepartie « à Sa Majesté une récompense[...] pour qu'il puisse voyager ; il en a envie et peut en tirer profit¹¹... ».

Trois mois après cette lettre, le 6 octobre 1803, le trésorier don Miguel Cayetano Soler envoie un rapport plus explicite sur toutes les questions soulevées par le peintre : « Le roi a eu l'obligeance d'accepter du peintre de la Chambre don Francisco Goya l'offre qu'il lui a faite de l'œuvre des *Caprices* composée de huit plaques de bronze gravées de sa main à l'eau-forte et Sa Majesté les a fait passer à la Chalcographie royale afin qu'on en tire des exemplaires pour la vente au public ; et en récompense pour ce présent, il a eu l'obligeance d'accorder à don Francisco Javier, fils dudit don Francisco de Goya, la pension de 12 000 réaux de billon par an, afin que lors de ses voyages à l'étranger et dans son apprentissage de

la peinture, il puisse se distinguer comme son grand-père maternel et son père qui aura soin de le diriger dans cette voie¹²... »

Une autre raison non avouée de ce don offert au roi, mais vraisemblable, tient au caractère parfois scandaleux de certaines gravures. L'artiste espère que le souverain débonnaire les préservera de la censure inquisitoriale qui redouble en ces années et dont Goya se fera l'écho dans d'autres œuvres.

L'attention que le souverain réserve à ses gravures reconforte Goya et lui permet de se consacrer à des travaux plus passionnants et plus gratifiants, tout en continuant à toucher ses émoluments de peintre de la Chambre.

En cette fin d'année 1803, il accepte de faire les portraits de ses amis, soit de son plein gré, soit par reconnaissance. C'est le cas pour le comte Fernán Núñez, présentement ambassadeur d'Espagne en France après avoir rempli ce poste à Londres. Si Goya dans cette œuvre se montre tributaire de la peinture anglaise pour la luminosité du paysage qui constitue le fond du tableau, à la façon d'un Gainsborough ou d'un Lawrence, il représente ce Grand d'Espagne dans le costume traditionnel du *majo* typique des milieux populaires madrilènes, drapé dans sa longue cape, mais avec le pied droit en avant et le maintien propre à sa condition aristocratique.

L'élégance relativement sobre du personnage se manifeste dans la redingote noire qui contraste avec le ton nacré de la culotte, les bottes de cuir qui gaignent des jambes parfaitement galbées et le grand bicorne. Le comte regarde à droite le portrait de son épouse, avec laquelle il est marié depuis 1798.

María Vicenta de la Soledad, duchesse de Montellano, quant à elle, est assise sur un rocher, ce qui a permis au peintre de dissimuler sa taille épaisse. Elle porte le costume de la *maja* avec des rubans qui ornent sa jupe. Sur sa tête, un diadème soutient une riche mantille de dentelles. Sous sa basquine, un spencer doré très court laisse dépasser des manches assorties à des souliers sans talons. Les mains sont posées sur les hanches, geste très populaire.

Dans ces deux tableaux, Goya se plaît à montrer à travers les tenues vestimentaires l'encanaillement typique des aristocrates attirés par la mode du *majismo*. La reine Marie-Louise puis la duchesse d'Albe ont également souscrit à cette vogue et Goya les a aussi représentées en tenue de *majas*. Peut-être y a-t-il chez l'artiste une certaine nostalgie pour un monde finissant. Il se prépare à se retirer de la vie publique, mais celle-ci le rattrapera quelques années plus tard, lors des événements qui secoueront l'Espagne à partir de 1808.

En 1804, alors que Napoléon Bonaparte est sacré empereur, et que le style néoclassique s'impose dans l'art, Goya ne parvient pas à suivre ce nouveau courant et sa mauvaise santé y est pour beaucoup. C'est pourquoi, lors d'élections à l'Académie de San Fernando, il n'est pas maintenu dans son poste de directeur de la peinture. Vingt-neuf votants se prononcent pour un artiste secondaire mais très à l'aise dans le style à la mode, Gregorio Ferro, tandis que Francisco Goya ne recueille que neuf voix dont celle du comte Fernán Núñez, qui exprime ainsi sa reconnaissance à son protégé pour le portrait dont ce dernier l'a gratifié récemment.

Pendant quatre ans, Goya se bornera à entretenir des relations avec quelques nobles parmi les esprits éclairés dont il continue à fréquenter les salons. Il rend notamment hommage à la famille de Palafox et Portocarrero par le portrait de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquise de Villafranca.

Goya la représente dans une attitude peu conventionnelle, un pinceau à la main, en train d'exécuter le portrait de son mari. Vêtue de façon insolite pour la tâche qu'elle accomplit, elle porte un bel habit qu'elle risque de souiller et un peigne d'or qui rehausse un chignon.

Goya peint aussi la sœur de cette noble dame, la marquise de Lazán, qui se signale par son aisance et avance la jambe droite de manière peu conforme à sa condition féminine ; l'artiste fait ressortir son air dégagé sous sa chevelure noire et frisée.

Goya connaît depuis l'enfance la marquise de Santiago et accepte la commande de son portrait par son second mari, le marquis de San Adrián. Le modèle a mené une vie agitée, a eu une liaison avec le célèbre banquier Cabarrus et elle s'est signalée un peu comme une émule de feu la duchesse d'Albe, en tenant des propos dans un langage peu châtié et en organisant des réunions plus ou moins subversives.

Goya ne la montre pas sous un jour favorable dans ce portrait où elle porte basquine noire et mantille blanche et chaussures sans talons. Elle essaie de compenser son manque de beauté en adoptant une posture désinvolte et en se maquillant outrageusement. Le peintre a touché 24 000 réaux pour ce travail et le portrait du mari.

Le marquis de San Adrián, en revanche, donne une impression plus amène. À l'aise mais sans désinvolture, ce noble navarrais, ami de Cabarrus, que Goya a connu grâce à son ami l'écrivain Leandro Fernández de Moratín, est peint en pied, les jambes croisées à la façon anglaise, et Goya lui prête un visage jeune et ouvert.

Le peintre veut aussi s'acquitter d'une dette envers un pionnier en matière de gravure et de lithographie qui commence à l'initier à ces nouvelles techniques. Bartolomé Sureda a débuté sa carrière artistique par la peinture avec des tableaux de paysages et des représentations religieuses, puis il a gravé des plaques de cuivre pour la Manufacture de porcelaine du Buen Retiro et le Cabinet d'histoire naturelle de Madrid. Depuis peu, il remplit les fonctions conjuguées de directeur des Manufactures de porcelaine du palais madrilène du Buen Retiro et de la résidence royale de la Granja, non loin de Ségovie.

Il a épousé récemment une Française dont Goya fait le portrait. Revêtue d'un costume austère, les cheveux retenus par un peigne doré, elle pose assise dans un fauteuil tapissé de damas jaune orné de sphinx qui rappellent la campagne d'Égypte de 1798.

Dans la lignée de La Tirana, actrice célèbre dont Goya a fait deux portraits lors des précédentes décennies, une autre comédienne, doña Antonia Zárate, attire les foules par son talent. Mariée au chanteur Antonio Gil y Aguado dont Goya apprécie les dons, elle sera la mère du poète et dramaturge Antonio Gil y Zárate.

Goya, dans ce portrait, s'attache à souligner les contrastes de teintes, entre le noir de la robe et de la mantille et le jaune et or du canapé sur lequel est assis son modèle. Il attire aussi l'attention sur les bras gantés de satin blanc à reflets nacrés et sur la pose élégante des mains sur l'éventail fermé. La transparence de la dentelle sur la peau du modèle produit un effet très réussi. La gaieté qui se dégage de tous les détails précédents est quelque peu estompée par la mélancolie du regard des grands yeux sombres.

Si Goya poursuit une œuvre à demi officielle, en revanche, il écrit peu sinon pas du tout cette année-là. Son correspondant de prédilection, Martin Zapater, quitte ce monde en 1803, et il n'a plus à rechercher argent ou commandes des membres de la Cour dont il s'est virtuellement retiré.

En 1805, il prépare le mariage de son fils, âgé de vingt et un ans, qui a atteint une position enviable depuis que le roi lui a alloué une pension avantageuse. Goya choisit la future épouse parmi ses connaissances de longue date. Gumersinda Goicoechea, la fiancée, est, en effet, la fille de Martin Miguel Goicoechea, négociant de Saragosse et ami commun de Goya et de Martin Zapater, qui fait partie de l'élite éclairée de la capitale aragonaise.

Dans les deux familles, la fortune est assurée : le père de la future épouse lui assure une dot de 249 186 réaux. Du côté de Javier, aux 12 000 réaux de rente à vie qui ont été attribués à Goya par le roi contre la cession des *Caprices*, s'ajoutent les 3 000 réaux couchés sur le testament de la duchesse d'Albe. Goya offre au jeune couple une maison qu'il possède dans la Calle de los Reyes.

Lors des quelques mois qui ont précédé cette union, en février 1805, le peintre a accepté de participer à la décoration d'une nouvelle école établie à Madrid et inspirée par les méthodes d'enseignement élémentaire pour enfants pauvres du pédagogue suisse et disciple de Rousseau, Johann Heinrich Pestalozzi. Godoy est un ardent défenseur de cette fondation et a réclamé le concours d'artistes, dont Goya qui exécute une toile représentant un *Temple de Minerve* disparue depuis.

Les liens que le peintre a conservés avec des familles d'aristocrates lui permettent d'honorer de nouvelles commandes et ce sont surtout les femmes de ces magnats qui continuent à poser pour lui : c'est le cas d'Isabel de Lobo y Porcel, l'épouse depuis 1802 d'un ami de Goya, Antonio de Porcel, membre du Conseil de Castille.

Elle porte une longue mantille relevée par un grand peigne orné de rubans d'où dépasse une mèche de cheveux blonds qui s'étale sur son front. Ses yeux clairs et expressifs laissent échapper un regard tendre. De sa manche droite dépasse une main aux doigts fins. Ce tableau passe pour être un des portraits de femmes les plus réussis de Goya.

Il n'oublie pas non plus la famille d'Osuna avec laquelle il entretient des relations d'amitié depuis si longtemps et saisit l'occasion de représenter leur fille qu'il a connue enfant. Elle est devenue par son mariage la marquise de Santa Cruz. Elle pose tout alanguie sur un lit de repos dont Goya traite avec minutie les tissus. Le peintre fait aussi ressortir l'élégance parfaite de son modèle. Mais son regard reste distant et, sous son bras gauche, apparaît une guitare en forme de

lyre. À la différence du portrait d'Isabel de Porcel, aucune impression de sensualité ne se dégage de sa personne.

Peu après le mariage de Javier Goya avec Gumersinda Goicoechea, le 8 juillet 1805, le peintre fait poser pour la postérité la nouvelle épouse et ses sœurs. Gumersinda est représentée en pied, vêtue d'une chemise blanche et d'une jupe noire et portant mantille. Elle tient un éventail dans la main droite, un gant blanc dans la gauche, un petit chien blanc se trouve à ses côtés. Goya représente également les trois autres sœurs, âgées respectivement de vingt, quinze et douze ans, la dernière de profil.

À l'occasion de ces noces familiales, le peintre fait la connaissance d'une jeune cousine des Goicoechea qui prendra une grande importance dans sa vie. Leocadia Zorrilla y Galarza n'a que quinze ans, mais son allure un peu provocante éveille l'attention du peintre. Elle épousera deux ans plus tard Isidoro Weiss, le fils d'un joaillier allemand, qui poursuivra la carrière de son père, et mettra au monde trois enfants. Après s'être séparée de lui, elle partagera pendant de nombreuses années l'existence de Goya, devenu veuf, jusqu'à la mort de ce dernier.

L'Homme en gris, tel est le titre du portrait que le peintre fait de son fils à l'occasion de ses noces : représentation très sobre, voire austère de Javier, futur négociant, qui saura au cours de ses déplacements tirer avantage des largesses de son père sans lui en être très reconnaissant. Après le décès du peintre, il s'emploiera très vite à monnayer ses œuvres avec un cynisme confinant à l'usure.

Lorsque l'année 1806 s'ouvre, Goya fait alterner les portraits qu'il réalise de son plein gré avec ceux qui lui sont commandés par l'Académie d'histoire dans le cadre d'expositions annuelles organisées depuis 1793 par un de ses membres influents, ami de longue date, l'érudit Bernardo de Iriarte.

C'est ainsi que le secrétaire de cette royale institution, en date du 10 janvier 1806, demande à récupérer son propre portrait entreposé chez le peintre pour qu'il figure dans la galerie prévue à cet effet. Goya, qui semblait depuis quelques années dédaigner les œuvres officielles, souscrit d'autant plus volontiers à ce genre de propositions qu'elles sont assorties d'un gain substantiel. Sa famille s'est agrandie et les 2 000 réaux de billon qui lui sont versés par l'Académie d'histoire sont les bienvenus.

Il s'inquiète par ailleurs de la suspension qu'il espère provisoire de la rente accordée par Sa Majesté en 1803 à son fils. Charles IV avait mis comme condition à un versement régulier des 12 000 réaux la preuve des déplacements de Javier pour son travail. Après vérification, la Trésorerie royale donne son autorisation à la reprise avec rétroactivité de ce paiement.

Celui-ci est d'autant plus opportun qu'un enfant est attendu chez Gumersinda et Javier. Le petit Mariano, né le 11 juillet 1806, reçoit le baptême le même jour, comme le confirme le vicaire de la paroisse San Martin de Madrid, qui dresse l'acte sans omettre aucun membre des deux familles.

À peu près un mois jour pour jour avant cet événement, le 10 juin 1806, a eu lieu l'arrestation d'un fameux bandit, un certain Maragato. Goya se hâte de reproduire les étapes de cette capture à travers six toiles, « à la manière d'un

reporter du XX^e siècle¹³ », comme le dit si bien Jeannine Baticle. Cet événement lui sert de prétexte pour souligner l'importance de la brutalité et de la violence dans la réalité quotidienne et son influence sur l'opinion publique.

Le peuple ne prend pas encore conscience de l'ingérence de plus en plus manifeste de Napoléon dans les affaires du pays. Après le désastre naval de Trafalgar en 1805, dans lequel l'Empereur a entraîné malencontreusement l'Espagne et qui a contribué à la ruine de sa puissance maritime, c'est au royaume de Naples que s'attaque le Français. Le souverain, un frère de Charles IV, doit laisser le trône à Joseph Bonaparte.

Bientôt, Napoléon prépare l'invasion du Portugal, allié de l'Angleterre, et obtient de Godoy qu'il laisse passer sur le territoire espagnol les troupes françaises de Junot. Celles-ci sont relativement bien accueillies en ce mois de décembre 1807. Goya ne se soucie pas pour le moment de ces menaces qui pèsent sur son pays. Il est occupé à terminer la décoration de la résidence madrilène de Godoy.

Après les médaillons allégoriques, qui font l'apologie des sciences et des différentes branches de l'économie, il revient à la représentation de scènes de genre, plus ancrées dans la réalité madrilène, telle *La Maja et Célestine au balcon*.

L'ambiguïté des personnages et surtout leur contraste témoignent de l'évolution de l'art chez Goya. Nous sommes bien loin des portraits officiels parfois compassés. La lumière éclaire totalement la jeune femme dont le vêtement grisâtre est rehaussé par les parements et franges dorés. Elle fixe son regard nostalgique ou rêveur ou même indéfini sur un objectif invisible, tandis qu'au second plan une vieille femme à lunettes dont les traits sont presque caricaturaux égrène de ses doigts de rapace un chapelet comme pour confier aux puissances célestes le soin de trouver un galant à la jeune personne.

Elle porte une robe de bure qu'on peut rapprocher de celle de la Célestine, une figure littéraire bien connue, type de l'entremetteuse et, sous les apparences de la dévotion, elle cache peut-être des desseins pervers. Nous retrouvons dans ce tableau ce balancement entre la réalité et l'illusion qui est présent dans tous les thèmes des *Caprices*.

En septembre 1807, Goya est, semble-t-il, introuvable, et ses amis s'inquiètent de cette disparition insolite : c'est le cas de Jovellanos. Il écrit sur ce sujet à un membre de la famille Bayeu, Manuel, dernier frère de Francisco, depuis Majorque où il séjourne : « Comme vous ne nous dites rien de Monsieur Goya, nous nous demandons s'il a fait le voyage projeté à Saragosse, et si c'est la vérité n'oubliez pas de l'embrasser au nom de ce monsieur [c'est ainsi que l'écrivain se désigne un peu solennellement] qui lui témoigne toujours la plus affectueuse amitié¹⁴... »

Nous ignorons si Goya a effectué ce déplacement dans sa région natale car le confident de tous ses projets, Martin Zapater, a disparu depuis quelques années. L'occasion lui sera offerte, en 1808, d'entreprendre ce voyage dans des circonstances bien plus dramatiques, lors du premier siège de Saragosse par les troupes françaises de Napoléon.

Pour l'heure, il fait, comme tous les Espagnols, le constat d'une première invasion déguisée, celle du passage des troupes de Junot sur le territoire espagnol en direction du Portugal. En cette fin d'année, les nuages s'amoncellent sur la malheureuse patrie du peintre.

Pourtant, avant les événements tragiques de mars 1808, Goya savoure la joie du propriétaire dans la maison du 15 Calle de Valverde qu'il a achetée en 1800 et qui s'est enrichie au fil des années d'argenterie, de peintures, d'estampes et surtout d'une abondance de sièges : on ne compte pas moins de cinquante-six chaises, fauteuils, tabourets et le fameux « sofa de damas jaune » où ont posé plusieurs modèles, selon un inventaire dressé lors de la mort de sa femme quelques années plus tard.

La dimension de la demeure et la qualité de son ameublement permettent à Goya de tenir salon à son tour, et c'est là qu'il reçoit ses amis libéraux, des écrivains et des hommes politiques, comme Meléndez Valdés, Moratín et Urquijo. Il y vit donc dans une solitude tout à fait relative en compagnie de sa femme Josefa dont il commence un portrait à l'identité actuellement contestée. En effet, la silhouette et le visage paraissent ceux d'une femme beaucoup plus jeune que l'épouse de Goya, usée par l'âge et les maternités. Lorsque les événements de 1808 vont se déclencher, il pourra, depuis sa maison, observer tout à loisir les scènes de guerre et de violence.

1. *Diplomatario*, De la reine Marie-Louise de Parme à Manuel Godoy.

2. J. Baticle, *Goya d'or et de sang*.

3. *Diplomatario*, De Marie-Louise de Parme à Godoy.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, Au grand chambellan.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, Au *corregidor* de Tolède.

8. *Ibid.*

9. J. Baticle, *op. cit.*

10. *Diplomatario*, À Miguel Cayetano Soler.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, De Miguel Cayetano Soler au trésorier du roi.

13. J. Baticle, *op. cit.*

14. *Diplomatario*, À Manuel Goya.

Opportunisme politique et artistique de Goya

En mars 1808, Murat promu lieutenant général de l'Empereur repasse les Pyrénées avec ses troupes et envahit l'Espagne. Le 18 de ce mois, une révolution de palais se produit à Aranjuez où réside la famille royale. C'est l'infant Ferdinand, héritier du trône, qui profite des circonstances pour provoquer avec ses partisans la chute de Godoy dont l'impopularité s'est accrue au fil des années. Celui-ci réussit à échapper à ceux qui projetaient de l'assassiner, tandis que Charles IV abdique en faveur de son fils, proclamé roi sous le nom de Ferdinand VII.

La foule en liesse des Madrilènes accueille conjointement l'armée de Murat et son nouveau souverain. Dès le 28 mars, Goya est sollicité par courrier pour faire les portraits du nouveau monarque, d'abord un portrait en pied puis un portrait équestre. Le peintre refuse de travailler de mémoire et exige que le roi pose devant lui. Rendez-vous est pris pour le début avril à Aranjuez. Mais une seule séance ne suffit pas au peintre et il est condamné à continuer son travail de mémoire. Il ne sera terminé qu'en octobre 1808, alors que Napoléon aura imposé son frère Joseph comme roi d'Espagne.

Tandis que Goya se prépare à honorer ces commandes faites par l'Académie de San Fernando, l'Histoire ne laisse pas de répit à la famille royale qui est convoquée à Bayonne par Napoléon, alors que le pillage de la maison de Godoy permet de récupérer chez ce collectionneur passionné des beaux-arts un certain nombre de toiles dont les fameuses *Maja nue* et *Maja vêtue*. Celles-ci trouveront bientôt leur place dans une galerie de l'Académie de San Fernando.

Goya est d'ailleurs chargé chaque année d'exécuter des portraits pour les expositions annuelles organisées par cet établissement. Parmi ses dernières œuvres figure le portrait de l'acteur célèbre Isidore Maiquez, né en 1768 et mort en 1820, qui a connu Talma à Paris, mais s'illustre plutôt dans la comédie.

Pendant l'année 1808, Goya va observer les événements dramatiques de la confrontation de l'Espagne avec Napoléon et assister à la volte-face des Madrilènes, d'abord favorables au conquérant puis très vite hostiles, et il se trouve impliqué malgré lui dans une cause patriotique qu'il fait bientôt sienne.

Le peuple a rapidement compris que toute la famille royale a été écartée du pouvoir au profit d'un souverain mis en place par les Français. Aussi, lorsqu'il voit les troupes de Murat prendre possession de la rue et charger la foule menaçante avec les cavaliers mameluks, se soulève-t-il spontanément le 2 mai. Le peintre assiste vraisemblablement à des scènes de violence où jeunes et moins jeunes coupent les jarrets des chevaux des cavaliers avec les armes rudimentaires dont ils disposent. Le lendemain, la répression est à la mesure de la révolte, et les exécutions sommaires se multiplient.

Les deux célèbres tableaux de Goya qui retracent les événements des 2 et 3 mai ne verront le jour qu'après la guerre de libération, lorsqu'ils auront mûri lentement dans son esprit. En attendant, il se borne discrètement à saisir sur le vif

les exactions du vainqueur dans une série de petites toiles élaborées à partir de croquis où se mêlent assassinats, viols, incendies. Goya exprime avec virulence sa réprobation de la violence dans ces essais qui annoncent les dessins magistraux des *Désastres de la guerre*.

À la gloire d'une proclamation éphémère de Ferdinand VII, que Goya a essayé de célébrer, succèdent les horreurs qui commencent et se prolongent dans d'autres épisodes dont le moindre n'est pas le fameux siège de Saragosse que les Français finissent par lever en juin 1808.

Le défenseur de la ville n'est autre que le fameux Palafox dont Goya avait fait le portrait dans des temps plus paisibles. Le peintre est appelé « par l'Excellentissime Sieur don José Palafox à aller cette semaine à Saragosse pour voir et examiner les ruines de cette ville, dans le but de peindre les gloires de ses habitants, ce à quoi je ne peux me refuser, étant donné le grand intérêt que je porte à la gloire de ma patrie¹ ».

Goya écrit ces lignes le 15 juin 1808, gagne très vite l'Aragon et en profite pour retourner dans son village natal de Fuendetodos où il est accueilli par son frère Tomás. Son séjour se situe dans un délai relativement bref, entre les deux sièges de Saragosse, et il n'aura pas le loisir d'exalter sur la toile les défenseurs de la capitale aragonaise, selon le vœu du général Palafox. Tout au plus pourra-t-il, comme à Madrid, faire quelques croquis qu'il utilisera un peu plus tard dans les *Désastres de la guerre*.

À peine rentré, des images plus riantes retiennent la tendre attention du peintre, entre autres celle de son petit-fils, Mariano, qui fait ses premiers pas et que Goya représente en pied dans un costume de velours et soie devant une carriole d'enfant.

Quant aux portraits de Ferdinand VII, ils sont caducs, puisque les envahisseurs ont porté au pouvoir le propre frère de Napoléon, Joseph, tandis que le souverain éphémère est allé rejoindre les siens en exil. Le peintre s'empresse paradoxalement de jurer fidélité au nouveau souverain, encouragé sans doute dans cette attitude opportuniste par ses amis écrivains et hommes politiques, tels Meléndez Valdés, Moratín, Urquijo, férus de culture française, qui ont adhéré sans hésitation au régime instauré par les Français.

Dès 1809, Goya reçoit une commande pour un tableau en hommage à Joseph Bonaparte : ce sera *L'Allégorie de la ville de Madrid*, prévu pour l'année suivante. Mais le cœur du peintre penche plutôt du côté de l'opposition naissante, dont l'élite constitue une première Junte, réunie clandestinement à Madrid puis à Séville.

Dans un échange de lettres des 5 et 6 mai avec le secrétaire de l'Académie de San Fernando, Goya entend connaître les décisions du nouveau gouvernement concernant le paiement d'un tableau exécuté par lui l'année précédente :

J'ai reçu le rapport de Votre Seigneurie daté du 8 novembre, par lequel on m'avertissait de la décision de l'Académie touchant ma personne, au sujet du tableau que j'avais réalisé sur son ordre, décision qui m'a causé un plaisir extrême, mais je ne peux m'empêcher de dire que j'ai été surpris de constater à mon arrivée

que la décision de l'Assemblée n'avait pas encore été suivie d'effet [...]. Je m'adresse à Votre Seigneurie pour lui demander qu'elle mette tout en œuvre pour qu'on m'accorde ce que la Junte a eu la bonté de m'allouer, et qu'elle taise ma démarche, car pour bien des raisons je me vois contraint à la faire²...

Goya n'est pas explicite sur le nom de la toile peut-être parce qu'il s'agit des portraits de Ferdinand VII destinés précisément à être suspendus dans la galerie de l'Académie et qui n'ont pu figurer en bonne place en raison du changement de régime politique. On comprend alors le laconisme de Goya sur leur identité, mais la non-rétribution de son travail lui fait prendre des risques qu'il est prêt à assumer.

Le secrétaire de l'Académie lui répond par retour du courrier en lui exposant en détail la situation financière catastrophique à laquelle il est confronté et les préséances que le peintre doit respecter :

Nous n'aurions pas attendu votre retour [probablement celui du voyage à Saragosse], si le changement de circonstances qui avait causé la suspension de paiement de la trésorerie ne nous avait pas mis dans l'impossibilité de mener à bien la décision de la Junte. Malheureusement notre situation est toujours aussi critique [...]. Les professionnels et tous les autres employés ne touchent plus rien depuis le mois d'août de l'année passée ; et même pour venir en aide aux pauvres commis qui dépendent d'un salaire, et qui ne le perçoivent plus depuis des mois, il n'y a pas eu d'autre moyen que de vendre certains outils ; il n'y a plus d'autre moyen de subsistance que celui d'un lot de bons d'échange ; et si on les déduit au cours du jour, au prix d'une énorme perte pour l'Académie, qui nous l'espérons sera moindre avec le temps, nous ne pouvons couvrir la moitié des obligations en attente. Nous regrettons donc de ne pouvoir vous satisfaire, et nous aurons souci de vous donner la préférence dès que possible³...

L'impatience habituelle de l'artiste ne peut rien contre la gravité de circonstances historiques que vit l'Espagne, et dont il ne semble pas avoir conscience ou qu'il feint d'ignorer. Il ne lui reste plus qu'à faire alterner, par prudence, dans ses tâches futures la toile allégorique pour Joseph I^{er} et les dessins préparatoires pour les *Désastres de la guerre*. Étrange duplicité qui n'étonne pas de la part d'un artiste qui a cherché surtout la gloire et l'argent, quels que soient les gouvernants et les souverains en place.

La Junte qui s'est constituée est à l'affût de ce genre d'œuvres propres à déconsidérer l'ennemi, si l'on en croit ces lignes écrites par lady Holland dans son *Journal* en date du 4 juillet 1809 :

Le capitaine général d'Arcé m'a raconté quelques-unes des atrocités des Français, l'une d'elles commise cruellement de gaieté de cœur ; cette Junte a l'intention de constituer une collection avec toutes les horreurs qu'elle pourra constater et de les publier⁴...

Elle ajoute que, malheureusement, des officiers français ont détruit plusieurs dessins de Goya sur le siège de Saragosse qui se trouvaient dans les salles de Palafox. L'épistolière anglaise fait probablement allusion aux dépredations du second siège de la ville qui a suivi le séjour du peintre. C'est donc pour lui

l'occasion de relever un défi. Mais son opinion sur la guerre, nous le verrons, est aussi impitoyable à l'égard des vaincus que des vainqueurs.

Il se met en devoir au plus vite de terminer le tableau commandé par le frère de Napoléon. *L'Allégorie de la ville de Madrid* sert de prétexte pour représenter dans des médaillons les portraits de plusieurs affidés au souverain français : après celui du frère de Napoléon, de profil, Goya exécute celui d'un général, compagnon d'armes du général Hugo, et un autre de son neveu, page du roi Joseph.

Exposée dans la salle capitulaire de la mairie de Madrid, la première toile vaut à son auteur d'être décoré de l'ordre d'Espagne créé par le nouveau monarque. Il reçoit donc l'« aubergine » ainsi appelée par dérision en raison de sa ressemblance avec ledit légume !

Goya se doit donc vis-à-vis du régime récemment instauré de faire les portraits de ses adeptes les plus éminents qui ne sont pourtant pas passés à la postérité bien qu'immortalisés par le pinceau du peintre. Si l'on ne connaît plus guère le ministre de l'Intérieur et de la Justice de l'époque, un certain José Manuel Romero, le chanoine Juan Antonio Llorente s'est rendu célèbre en écrivant sa monumentale *Histoire de l'Inquisition* dans laquelle il ne ménage pas ses critiques à l'égard de cette institution séculaire.

Goya, à n'en pas douter, partage les idées de celui qui se compromet avec l'entourage de Joseph I^{er}, et il ne pourra qu'applaudir lorsque le monarque français supprimera l'Inquisition. Malgré quelques concessions au frère de Napoléon qui permettent au peintre de toucher une rétribution appréciable en ces temps de disette, Goya opte en secret pour le parti des patriotes regroupés autour de la Junte qui, en cette année 1810, se transporte à Cadix, sous le regard bienveillant des Anglais, et crée des Cortes qui lui confèrent une certaine légitimité.

Les amis intellectuels de Goya ne sont pas aussi convaincus et une partie d'entre eux, précisément les plus chers au peintre, se rangent délibérément dans le clan des *afrancesados* : c'est le cas de Moratín, Iriarte et Urquijo. En revanche, Jovellanos, Floridablanca et Saavedra rejoignent les partisans de la Junte.

Goya prend des risques en restant à Madrid et c'est par le burin qu'il manifeste sa réprobation vis-à-vis du « roi intrus » et surtout de ses troupes, coupables d'atrocités à travers toute l'Espagne qu'elles tentent de contrôler. Les premières planches des *Désastres de la guerre* font leur apparition, transcrites sur plaques à partir de dessins préparatoires à la sanguine. Goya y condamne indifféremment les cruautés de l'occupant et les excès de la populace et dénonce « l'arrière-boutique de la guerre [...] ». L'œuvre effroyable des instincts déchaînés dans les combats derrière la ligne de feu : la partie hypocritement passée sous silence dans les récits historiques et les descriptions épiques⁵...

Quelques gravures illustrent des scènes observées à Saragosse. Par exemple, dans l'eau-forte intitulée ironiquement *Charité*, Goya debout, les bras croisés et l'air impassible, contemple des blessés secourus et soignés en plein air, puis des morts dans un paysage désolé, enfin d'autres cadavres jetés à la hâte dans une

fosse commune.

La gravure intitulée *J'ai vu cela et cela aussi* montre la fuite des populations civiles avec enfants et bagages. Ces premières compositions sont encombrées de petits personnages et peu construites, comme si Goya ne voulait perdre aucun détail de ce qu'il observait, au détriment de la structure de l'œuvre.

L'artiste insiste beaucoup dès ses premières estampes sur les conséquences du conflit, notamment l'attitude de la population civile. C'est le cas dans *Ils s'échappent entre les flammes*, une image de panique.

À côté de ces planches impitoyables, entreprises donc dès 1810, Goya reprend le pinceau pour, dans un clair-obscur à la Rembrandt qui lui est coutumier, montrer à la façon d'un reporter le début de la résistance des patriotes. Dans *La Fabrique de balles* et *Fabrique de poudre dans la sierra de Tardiente (Aragon)*, chaque geste des personnages est capté sur le vif de son labeur hâtif pour fabriquer les munitions dans ces arsenaux clandestins en pleine campagne.

En même temps, Goya exprime sa nostalgie des temps insoucians et qui semblent révolus où régnaient les *majas* adeptes d'un amour dont il condamne pourtant la vénalité : une série de toiles de genre dans les tons foncés mais brillants, peu habituels chez Goya qui leur préférerait les teintes chaudes, comme les ors, le rouge, manifestent une indéniable mutation technique. L'attestent *Les Majas au balcon*, *Les Jeunes ou la Lettre*, *Les Vieilles et le Temps*, *La Forge*, *Le Lazarillo de Tormes*. Tant cette série de tableaux que les gravures des *Désastres de la guerre* vont s'échelonner entre 1810 et 1814.

Parmi les premiers se détache la toile intitulée *Les Vieilles et le Temps* sur le thème de l'âge et de la décrépitude déjà traité dans le *Caprice* au titre suggestif de *Hasta la muerte (Jusqu'à la mort)*, où une vieille femme tient un miroir qui lui renvoie l'image de ses traits affaîsés. Ici, Goya se sert de coloris criards pour mieux caricaturer la coquetterie inutile des deux modèles. L'une d'entre elles, aristocrate sur le retour, fait appel aux fards, fanfreluches et bijoux et plante dans sa perruque outrageusement blonde une flèche d'Éros en diamant, symbole ironique de ses vaines prétentions. Les teintes de ses vêtements ne s'accordent point à son âge et la ridiculisent : tulle blanc bordé de fleurs bleu ciel. Quant à sa compagne, elle se signale par son teint basané, ses joues fardées de rouge vif, sa robe de dentelle écarlate qui contraste avec la mantille noire.

Le tableau intitulé *Les jeunes ou la Lettre*, qui fait pendant à cette toile, nous montre une *maja* sous une ombrelle que tient sa suivante. Elle est occupée à lire une lettre, tandis qu'un petit chien jappe à ses côtés. Goya souligne l'oisiveté de cette scène de premier plan en opposition avec le labeur pénible des lavandières en arrière-plan sous un soleil brûlant. L'ombre des deux personnages se projette sur un paysage informe de montagne, et Goya souligne encore le contraste entre les jeunes femmes et les lavandières par le jeu de coloris qui vont de l'incarnat, l'orangé, le rose, le jaune, le noir, aux teintes pâles et olivâtres. Rien de commun dans ce tableau avec le joyeux carton de tapisserie intitulé *Le Parasol*.

Nous sommes plus près d'une autre planche des *Caprices*, *Tal para Cual (Qui se ressemble s'assemble)* où Goya représente une *maja* et son compagnon debout

devant deux vieilles entremetteuses qui ont arrangé le rendez-vous et rient en égrenant leur chapelet.

Parallèlement à cette hantise du temps qui s'écoule et que Goya ressent dans sa propre chair, il puise une nouvelle inspiration dans la disette qui s'abat sur le pays et, en particulier, sur la capitale. Dans une deuxième série de *Désastres de la guerre*, il juge sévèrement l'indifférence des puissants vis-à-vis des pauvres condamnés à supporter la famine en silence ou à errer sur les routes en quête du minimum. Il montre aussi l'horreur des colonnes chargées de cadavres de gens morts de faim.

Cette amère constatation ne l'empêche pourtant pas de renouveler sa fidélité au responsable de ces maux, le souverain Joseph I^{er}, en date du 11 mars. Comme ses gravures dénonciatrices de la guerre ne sont pas publiées, il joue une sorte de double jeu et ne court aucun risque. Il tient à conserver des relations courtoises avec le régime en place, ne serait-ce que pour des raisons financières.

La même année, le 3 juin 1811, il rédige avec son épouse Josefa, dont la santé est fort ébranlée par les maternités et les privations, un testament. Après y avoir affirmé leur identité et exposé les dispositions qu'ils ont prises concernant leurs obsèques et fait part des dons aux fondations religieuses, ils évoquent l'avenir de leurs biens : « Nous nous désignons l'un l'autre comme exécuteurs testamentaires et choisissons notre fils don Francisco Javier Goya de cette ville [...] nous lui conférons un large pouvoir pour qu'ayant constaté notre décès il devienne possesseur de nos biens ; dans tous ces biens, meubles, immeubles, capital et effets, droits et actions présents et futurs, nous désignons comme notre unique et universel héritier de tous les biens ledit François Javier de Goya, notre fils légitime pour que tous ces biens existants il les possède, les transporte et en jouisse⁶... »

Le peintre et sa femme prennent soin d'annuler toutes les clauses antérieures à cet acte qu'ils veulent décisif. Josefa Bayeu allait mourir peu après, son époux lui survivant seize années malgré sa santé toujours fragile et l'isolement consécutif à sa surdité.

Goya suit l'évolution de sa famille et s'intéresse particulièrement au cas de Leocadia qu'il a connue au mariage de son fils en 1805. L'épouse d'Isidore Weiss vient de donner le jour à son deuxième enfant, Guillermo, après Joaquín né en 1808 dont il ne sera guère question, car il ira vivre avec son père. « En effet, l'entente du couple se détériore et, peu après, Isidore porte plainte contre sa femme pour infidélité, relations illicites et mauvaise conduite ; à quoi s'ajoute un caractère orgueilleux et comminatoire⁷. »

Selon la rumeur publique, Goya entretenait avec la jeune femme des relations adultères et le bruit courut même que le dernier enfant de Leocadia, une fille nommée Rosario, née en 1814, était de lui. Comme les époux Weiss seront virtuellement séparés dès 1812, il est manifeste que les liens de Goya avec la jeune femme se resserreront et se concluront par une vie commune qui se poursuivra jusqu'au décès du peintre.

En 1812 la guerre contre l'occupant français s'intensifie et commence à

tourner à l'avantage des patriotes, grâce à la fois à la diversion créée par la campagne de Russie qui mobilise une partie des troupes de Napoléon et à l'aide des troupes anglaises commandées par le duc de Wellington aux *guerrilleros*. Par ailleurs, les Cortes, issues de la Junte, élaborent une constitution libérale qui consolide leur légitimité.

Goya n'est pas indifférent à l'évolution de la situation militaire et politique, mais, pour des raisons financières, il continue à rester en relations discrètes avec le pouvoir de Joseph I^{er} sur le déclin. Il n'en poursuit pas moins son réquisitoire contre la guerre en montrant ses effets pervers sur d'innocentes victimes. Les exemples ne manquent pas et les dessins assortis de légendes des *Désastres de la guerre* parlent d'eux-mêmes : la gravure intitulée *Barbares* montre au premier plan des soldats presque anonymes dont les fusils braquent un homme attaché à un arbre, tandis qu'à l'arrière-plan d'autres militaires devisent tranquillement devant leurs armes disposées en faisceaux.

Plus terrible encore est l'œuvre intitulée *Avec ou sans raison*, dans laquelle le contraste est saisissant entre les visages désespérés et les corps convulsés de jeunes patriotes en chemise blanche et les soldats ennemis de dos leur perçant implacablement le corps de leurs baïonnettes. Une foule entrevue à l'arrière-plan assiste à la scène qui semble complètement gratuite.

Une mystérieuse légende d'une planche intitulée *Non plus* montre un pendu déjà raidi que contemple un soldat assis tranquillement le visage appuyé sur une main. Les femmes jouent aussi leur rôle dans ces *Désastres de la guerre*, et ne sont pas les dernières à se venger :

Elles sont féroces, dit le dessin dans lequel, parmi un monceau de cadavres, une mégère tenant dans la main droite son enfant enfonce une pique dans le ventre d'un soldat ; une autre s'apprête à lancer une pierre contre un militaire qui braque son fusil sur elle : défense dérisoire mais désespérée.

Quel courage !, c'est ainsi que cette gravure désigne une femme de dos qui est juchée sur un tas de corps enchevêtrés et tourne un énorme canon en direction d'un ennemi invisible. On a vu dans cette héroïne la figure d'Agustina de Aragón, qui défend ainsi la ville de Saragosse. Les faits remontent à 1808, lors du fameux siège, qui aurait inspiré le dessin à Goya avant qu'il ne brosse cette scène.

Grands faits d'armes, avec des morts ! : deux cadavres dépouillés de leurs vêtements ligotés à un tronc noueux, un troisième dont la tête est fichée dans une branche à côté. Goya sublime l'horreur par le symbolisme.

Enterrer et se taire, telle est la devise imposée à cette femme qui pleure, soutenue par un homme devant un monceau de cadavres éparpillés en tous sens.

Dans *Il n'est déjà plus temps*, on voit une femme qui, avec l'énergie du désespoir, brandit un coutelas face à un soldat sabre au clair, tandis qu'un soudard enlace une autre femme.

Les femmes ne sont pas seulement victimes des exactions de la soldatesque, mais aussi de la disette, et la propre femme de Goya, affaiblie par les privations qui s'aggravent dans la dernière période de la guerre, rend le dernier soupir le 20 juin 1812. Le peintre n'exprime guère son chagrin de la perte d'une épouse

qui ne lui a jamais vraiment inspiré un sentiment profond, alors que Josefa semblait beaucoup plus attachée à son mari. Hormis le portrait contesté déjà mentionné, Goya a laissé de sa femme un dessin où celle-ci apparaît sous des traits plutôt ingrats avec un visage anguleux.

Pendant une partie de l'année 1812, l'artiste est absorbé par le partage de ses biens avec son fils unique, Javier, qui est réalisé en octobre de la même année. L'héritier de Goya se montre aussi âpre au gain que son père : le peintre garde le mobilier, une grande partie du linge, de l'argenterie et 142 627 réaux en argent liquide. Javier garde tous les tableaux et gravures ainsi que la bibliothèque, la maison de la Calle de Valverde estimée à 126 000 réaux et une somme de 13 838 réaux.

La fortune totale est évaluée à 360 000 réaux. Javier prend soin de marquer les toiles qui lui appartiennent avant de les laisser dans l'atelier de son père. On a attribué cette méfiance de Javier vis-à-vis de Goya à la liaison de ce dernier avec Leocadia Weiss, qui venait de se séparer de son époux. Le fils devait donc craindre un détournement de l'héritage au profit de l'ex-femme d'Isidore Weiss.

La défaite annoncée des armées françaises accentue la répression des soldats et Goya commence une nouvelle série des *Désastres de la guerre*, dont les estampes vont s'échelonner entre 1812 et 1815, dans laquelle il retient surtout les visions d'horreur, qu'il s'agisse de massacres ou de morts de faim ou de scènes de mendicité.

Ainsi il montre sous le titre désabusé *La Même Chose* des soldats jetés à terre sur lesquels s'acharnent des partisans, ailleurs *Pour un couteau* : un homme empalé porte sur sa poitrine un couteau trouvé malencontreusement sur lui. Un petit groupe frileusement réuni par le graveur demande l'aumône sous ce titre : *Le pire est de mendier*.

Un sinistre tableau est intitulé *La Panique ou le Colosse* : dernière image de la guerre devant laquelle fuient en désordre hommes et bêtes, un énorme géant se profile dans le ciel de feu approprié aux circonstances.

En août 1812, le duc de Wellington entre dans Madrid et demande son portrait à Goya pour fêter sa victoire, preuve de la renommée internationale de l'artiste. Il vient poser dans la Calle de Valverde où demeure encore le peintre. Celui-ci exécute l'œuvre avec une certaine mauvaise grâce et prête au général anglais un visage sans caractère et un regard dépourvu de toute expression. L'illustre modèle s'en montre froissé et a une altercation avec Goya qui feint de ne pas comprendre le mouvement d'humeur du général. L'affaire n'aura pas de conséquences.

Parallèlement aux opérations militaires décisives, les Cortes encore installées à Cadix peaufinent la Constitution libérale à laquelle Goya adhère avec enthousiasme et, pour montrer qu'il a choisi son camp, il peint une toile allégorique qui célèbre l'événement.

Mais plus que ces tableaux officiels qu'il est obligé de réaliser, lié par sa fonction de peintre du roi, Goya apprécie la commande de l'Académie de San Fernando de cinq panneaux qui lui permettent de renouer avec les

représentations de scènes de la rue, sujets qui lui sont chers et familiers. Les intitulés de trois de ces toiles sont révélateurs de sources d'inspiration traditionnelles chez lui : *L'Enterrement de la sardine*, *La Course de taureaux dans un village*, *La Procession des flagellants*.

La première toile illustre une fin de carême fébrile : une foule au paroxysme de l'excitation est guidée par deux personnages féminins qui brandissent une pancarte présentant un visage grimaçant et exécutent une danse endiablée : image d'une liberté débridée après une ascèse forcée. Replaçant le tableau dans les circonstances politiques, on a vu dans cette agitation une représentation burlesque du départ précipité de l'armée française.

L'exagération quasi satirique est aussi présente dans la troisième œuvre, *La Procession des flagellants*, Goya attaque une dévotion poussée à l'extrême par une effusion de sang inutile.

Quant à la scène de *La Course de taureaux*, elle est surtout orientée sur les réactions des spectateurs, avides de sang, qui contemplent le jeu cruel d'un picador anonyme. Nous sommes bien loin des hommages rendus par Goya à des toreros célèbres comme Romero et Costillares : autres temps, autres mœurs. Et la satire est aussi présente.

Goya ajoutera à ces toiles une *Scène de l'Inquisition*, un peu plus tard, lorsque l'immense espoir suscité par la Constitution libérale de 1812 aura été trahi par le roi tant désiré et si décevant, Ferdinand VII. Celui-ci une fois monté sur le trône va se hâter, en effet, de rétablir le Saint-Office qu'avait aboli son prédécesseur Joseph I^{er}, et c'en sera fait de la Constitution libérale !

Dans cette autre toile, le public assiste avec ferveur au jugement de quatre prisonniers revêtus de la tunique d'infamie jaune parsemée de flammes rouges. Ces victimes d'un système implacable sont mises en valeur par le peintre au premier rang et elles expriment à la fois désespoir et soumission. Pas de prédicateur pour essayer de les convaincre et elles semblent condamnées d'avance. Seul un homme du passé des Lumières, reconnaissable à sa perruque blanche, regarde un des prisonniers avec sympathie, mais perdu dans cette foule vociférante, il a conscience de son isolement et de son impuissance.

Les libéraux ont conçu un immense espoir avec le départ, en mars 1813, de Joseph Bonaparte, et aussitôt le duc de Wellington s'empare des tableaux possédés par le « roi intrus », parmi lesquels figure le portrait de la marquise de Santa Cruz par Goya.

Déjà en date du 2 janvier 1813, sentant tourner le vent, le peintre essaie de se faire bien voir de la municipalité de Madrid en recommandant à son secrétaire des œuvres qu'il a exécutées avant l'invasion française, parmi lesquelles un portrait équestre de Ferdinand VII et *L'Allégorie de la ville de Madrid*, qui comporte quelques modifications par rapport à la toile de 1810. La figure qui représente la capitale montre, en effet, avec fierté un médaillon imposant sur lequel est inscrit « Deux mai », tandis que sur un autre, plus discret, apparaissent les armes de Madrid, l'ours dressé contre un arbousier. Goya se garde bien de faire état de ces corrections hâtives et annonce non sans fierté : « Vous pouvez

annoncer à la municipalité de la ville de Madrid que le tableau de l'Allégorie est dans son état original ainsi que le portrait de Sa Majesté, le même que j'ai peint, tel qu'il est sorti de ma main. Ce que je vous communique pour votre gouverne, Señor don Juan Villa y Oller⁸. »

Ce bref billet est suivi d'une lettre plus circonstanciée adressée au même personnage. L'auteur y réclame une rétribution de 80 réaux de billon pour un de ses élèves « qui a pris soin de dégager le portrait de Sa Majesté dans le tableau de l'allégorie qui représente la Ville de Madrid exécuté de ma main⁹... ».

Le peintre prévoit aussi l'installation des Cortes qui doivent déménager de Cadix pour Madrid et il prépare également une allégorie de la Constitution de 1812, élaborée peu avant le départ de Joseph I^{er}.

Goya se laisse aller entre-temps aux joies de la famille et à sa tendresse pour son petit-fils, dont il fait le portrait en chapeau haut de forme et où il le montre en train de solfier. La succession de Josefa est définitivement réglée à l'automne, et le partage des biens avec son fils unique Javier a assuré à l'artiste la possession d'une somme supérieure à 140 000 réaux en argent liquide, sans compter meubles, argenterie et bijoux.

Le voilà riche et il attend du roi Ferdinand VII la confirmation de ses honoraires de peintre du roi. Durant l'hiver 1813-1814, les Cortes s'installent à Madrid et préparent dans la fièvre le retour d'exil de celui qui est appelé « Le Désiré », et Goya, comme tout le monde, espère l'application sans réserve de la fameuse Constitution libérale et l'ouverture d'une nouvelle ère pour son pays.

Les événements politiques se précipitent. Dès le 6 janvier 1814 un Conseil de régence est mis en place, et Goya a la satisfaction de constater que, parmi ses membres, figure une de ses vieilles connaissances, le fils de l'infant don Luis et frère de la comtesse de Chinchón, l'épouse délaissée de Godoy.

Luis Maria de Bourbon est devenu cardinal sans vocation particulière pour l'état ecclésiastique, mais cette nomination est assortie de rentes confortables. Goya profite de cette relation inespérée pour se manifester auprès du Trésor public le 24 février 1814, et lui exprimer « son ardent désir de perpétuer par le pinceau les actions les plus notables et les plus héroïques de notre glorieuse insurrection contre les tyrans de l'Europe¹⁰... ».

Le peintre exprime par des mots virulents son opinion définitive sur les envahisseurs. Il a observé les événements de 1808 de sa fenêtre et a commencé à réaliser les esquisses des futurs deux tableaux commémorant les 2 et 3 Mai 1808, qu'il a élaborés en secret pendant toutes les années de l'occupation française. Il y fait allusion prudemment, car la situation reste incertaine pendant ces premiers mois de 1814, mais il garde ces deux œuvres à la disposition du nouveau régime en vue d'une probable commémoration. En échange, il demande une aide financière dont fait état un rapport adressé au secrétaire du département des Finances : « Il attire l'attention sur l'état de pénurie absolue dans laquelle il se trouve, et devant l'impossibilité qui s'ensuit d'assumer personnellement les frais d'un travail si intéressant, il sollicite du Trésor public une aide pour le réaliser¹¹... »

Comme l'escomptait Goya, le cardinal de Bourbon intervient en sa faveur et le Conseil de régence lui accorde un salaire mensuel de 1 500 réaux ainsi qu'une somme pour les matériaux qu'il utilisera.

Goya poursuit infatigablement ses requêtes, cette fois auprès de l'Académie de San Fernando, en date du 27 mars 1814, dans un mémoire rédigé à la troisième personne, en ces termes :

En l'an 1808, sur la commande de ladite Royale Académie, il a réalisé le portrait de Notre Auguste Souverain Sire Ferdinand VII et sur présentation de ce tableau le même organisme a décidé de faire donner à l'exposant, sous forme de gratification, 9 000 réaux. L'exposant a dû se rendre à Saragosse à ce moment-là, et très peu après, les troupes françaises ont occupé la capitale, et il aurait été bien inutile et imprudent de réclamer semblable somme. Pendant l'invasion française et après le départ des troupes ennemies, l'exposant n'a eu en sa possession aucune œuvre qui soit capable de l'aider à subsister [...] il a épuisé toutes les ressources dont il disposait lors de cette longue époque de six ans. S'il n'y avait pas cette pénurie, l'exposant se serait abstenu de rappeler à Votre Excellence l'accord passé en 1808 [...]. Il supplie Votre Excellence de bien vouloir ordonner que cette somme lui soit versée, si non complètement, par échéances¹²...

Goya n'est pourtant pas aux abois du point de vue financier, puisqu'il vient de conclure avantageusement la succession de son épouse, mais il entend récupérer à tout prix l'ensemble de ses bénéfices d'antan.

Lorsque le roi Ferdinand VII fait son entrée triomphale à Madrid le 13 mai 1814, Goya peut s'enorgueillir de présenter ses deux tableaux du 2 et 3 Mai à l'occasion des cérémonies commémoratives des glorieuses journées de 1808, où le peuple s'est signalé par l'héroïsme du désespoir.

Dans la première toile, *Le Deux Mai*, ou *La Charge des mameluks*, les hommes du peuple, qui retrouvent peut-être inconsciemment dans ces cavaliers les ennemis maures héréditaires de l'Espagne, essaient de couper les jarrets des chevaux, et Goya, en bon observateur de la scène, dont il a conservé une esquisse, réussit à en restituer le désordre et le tumulte.

En opposition avec le bouillonnement de cette toile, celle du *Trois Mai*, intitulée encore *Les Fusillades de la Moncloa*, est organisée de façon implacable et quasi figée : un paysage est esquissé, une église au fond et une colline à gauche contre laquelle sont appuyés trois hommes debout dont l'un en pleine lumière les bras écartés et les yeux agrandis de terreur. Ils attendent la décharge fatale provenant d'une escouade de soldats plongés dans l'ombre, tandis qu'au centre du tableau arrivent pêle-mêle militaires et patriotes.

Tous communient dans la liesse à l'occasion de l'entrée de Ferdinand VII dans sa capitale, et personne ne pense que les premiers gestes du roi vont contribuer à diviser l'Espagne. Goya, comme les autres, croit que « Le Désiré » respectera la Constitution libérale de 1812. Or, à peine installé sur le trône, le souverain se hâte de procéder à son abolition, et la « chasse aux sorcières » commence presque aussitôt contre la majorité de ceux qui entrent dans la catégorie des *afrancesados*, c'est-à-dire ceux qui ont plus ou moins pactisé même épisodiquement avec l'entourage de Joseph I^{er}.

Bien des amis « éclairés » de Goya choisissent l'exil en France : c'est le cas de l'écrivain et dramaturge Leandro Fernández de Moratín, férù de culture française, qui avait applaudi à certaines mesures du « roi intrus » comme l'abolition de l'Inquisition puis s'était rallié à la Constitution libérale.

Les artistes attachés au Palais royal, dont font partie notamment Goya et Maella, sont soumis à une véritable « épuration », et le duc de San Carlos, un des membres de la *camarilla*, ou petit comité qui va gouverner l'Espagne sans tenir compte des organismes prévus par la Constitution, ordonne un examen minutieux des dossiers concernant les deux peintres

Si le second voit son salaire de peintre du roi réduit de moitié, Goya semble momentanément échapper aux mesures de rétorsion. Il est vrai qu'il ne s'est pas contenté de ressortir le portrait équestre du souverain réalisé en 1808, puis les tableaux du *Deux Mai* et du *Trois Mai*. Il a également fait preuve d'un grand zèle et exécuté sur commande un portrait de Ferdinand VII pour lequel il touche la somme de 2 000 réaux de billon en juillet 1814. Le roi y apparaît représenté en pied et en costume d'apparat, avec les insignes de sa fonction, brandissant magistralement le sceptre.

Mais l'Inquisition ayant été rétablie et consultée vraisemblablement sur les dossiers des artistes du Palais royal, Goya n'a pas la conscience très tranquille et redoute à brève échéance les foudres de la justice. Il semble n'avoir rien touché malgré les promesses qui lui ont été faites en juillet.

Aussi estime-t-il nécessaire, le 4 novembre 1814, d'adresser au juge du Palais, un certain Gonzalo de Vilchez, un rapport écrit à la troisième personne dans lequel il passe sous silence ses activités durant le règne de Joseph I^{er} :

Il a été averti par l'intendant en chef qu'il allait percevoir le dernier tiers de la somme à la fin du mois d'août dernier et il était avisé en même temps que les versements seraient soumis à épuration. Il ne peut s'empêcher d'être satisfait de la conduite qu'il a adoptée pendant le séjour du gouvernement intrus, car malgré son âge, la détérioration de sa santé et ses nombreuses obligations, non seulement il n'a pas recherché mais il a refusé toutes les offres et propositions qui lui ont été faites, préférant brader ses objets de valeur que de servir un tel gouvernement¹³...

Il semble qu'après 1810, date du premier tableau de *L'Allégorie de la ville de Madrid*, Goya ait cessé toute relation directe avec le nouveau régime pour s'enfermer chez lui et se consacrer à ses gravures contre les méfaits de la guerre et marquer ainsi qu'il a choisi son camp

Mais il éprouve aussi le besoin de se justifier auprès des autorités compétentes de la ville de Madrid et écrit dans ce sens à l'adjoint du *corregidor* de la capitale. Il y dit notamment en date du 14 novembre 1814 :

Il lui est nécessaire de justifier sa conduite politique pendant le séjour du gouvernement intrus dans la capitale : il n'a sollicité aucun salaire, aucune fonction et il n'a porté à aucun moment l'insigne de chevalier de l'ordre royal d'Espagne, que lui a offert le dit gouvernement, en raison de la notoriété que la peinture doit à ses études¹⁴...

Le peintre avait, en effet, oublié qu'il avait été effectivement promu dans cet ordre créé par Joseph I^{er} et, habilement, il impute cette distinction à des raisons purement artistiques. Il est prêt à produire des témoins. Ceux-ci se succéderont jusqu'à l'année suivante à la clôture de l'examen du dossier.

Goya ne reste pas inactif dans le domaine artistique en cette année de mutation politique : outre le portrait du roi Ferdinand VII, il exécute celui de Palafox, le défenseur de Saragosse qu'il avait rejoint lors du siège de 1808, et auquel il n'avait pas eu le temps de rendre hommage. Il écrit à l'illustre général une lettre explicative sur les procédés très techniques de substitution qu'il a employés pour mettre au point cette œuvre :

Illustrissime Seigneur, j'ai la satisfaction d'avoir terminé le portrait de Votre Excellence et bien qu'il m'ait donné beaucoup de peine en raison de la pénurie de couleurs et la détérioration des huiles qui empêchent les tons de ressortir si on n'y met la quantité d'extrait de plomb, malgré tout cela c'est la meilleure œuvre sortie de mes mains. Je souhaiterais que la satisfaction de Votre Excellence soit aussi grande que la mienne. Il me semble que Votre Excellence pourra la recevoir pour la nouvelle année ou la fête des Rois¹⁵.

Dans ce concert de louanges adressé à la fois au héros de Saragosse, son compatriote, et à lui-même, Goya espère sans doute trouver en Palafox un soutien ou peut-être aussi un défenseur lors de l'examen de son dossier d'« épuration ».

Pour exprimer le désenchantement que lui cause l'attitude du nouveau souverain, Goya se remet à la gravure. Il souhaite donner une suite aux *Désastres de la guerre*. Derrière le titre de *Caprices emphatiques* se cache une condamnation plus ou moins explicite des vices illustrés par l'hypocrisie et la stupidité humaines. L'exemple caractéristique en est la planche intitulée *La Vérité est morte*.

L'artiste prête à cette figure allégorique les traits d'une belle femme, morte et enterrée par un cortège d'ecclésiastiques dont un évêque a pris la tête. Tous feignent l'émotion, mais seule la Justice exprime un désespoir réel. Dans les dessins de ce nouvel album, l'artiste s'élève contre la violence, la répression exercée par le Saint-Office rétabli dans ses droits, et associe Galilée à des victimes plus anonymes.

1. *Diplomatario*, Goya à José Muñarriz.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, De José Muñarriz à Goya.

4. J.A. Tomlinson, *op. cit.*

5. *Ibid.*

6. *Diplomatario*, testament de Goya.

7. N. Seseña, *Goya y las mujeres*.

8. *Diplomatario*, Au secrétaire de la municipalité de Madrid.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, Au Conseil de régence.

11. *Ibid.*, Juan Álvarez Guerra au secrétaire intérimaire.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, À José Palafox y Melci.

Goya, l'Inquisition et le vent du libéralisme

L'année 1815 débute heureusement pour Goya par les compliments que lui adresse le général Palafox pour ses portraits, et le peintre se hâte de lui répondre avec jubilation sans pour autant omettre de lui exposer les détails techniques concernant leur transport à la salle où ils seront exposés :

Je constate la générosité de Votre Excellence, la sincérité et la clarté de ses propos et tout ce que l'on peut désirer. Que Votre Excellence me dise si je dois chercher quelqu'un pour emporter les tableaux ou à qui je dois les remettre. La caisse où se trouve le plus grand doit avoir plus de trois emfans de long [...]. Lorsque l'on étendra la toile sur le châssis, Votre Excellence fera en sorte qu'on lui donne tout l'espace possible [...]. La toile n'est pas une nappe car elle est très fragile et molle [...] ce tableau sera supérieur à toutes mes œuvres pour la postérité, et si je disposais de suffisamment de moyens, j'aurais le plaisir de l'offrir à Votre Excellence ; mais je me vois dans l'obligation de demander à Votre Excellence 100 doublons en guise d'aide. Aujourd'hui je ferai faire les caisses pour que tout soit prêt en attendant les ordres de Votre Excellence¹...

Goya ne se laisse donc pas apitoyer par les louanges que lui décerne son modèle et ne perd pas une occasion de réclamer et, dans le cas présent, la somme évaluée en doublons, monnaie d'or, est d'importance. Il sait qu'il va faire face à la justice à deux reprises cette année, puisque la procédure sur ses rapports avec le régime de Joseph I^{er} n'est pas close, et par ailleurs l'Inquisition se prépare à l'interroger sur des « tableaux obscènes ». Il craint donc fort de se trouver à bout de ressources.

Le Saint-Office, en effet, ne perd pas de temps. En novembre 1814, la collection de tableaux appartenant à Godoy a été retirée du magasin des Séquestres où elle se trouvait depuis 1808 et parmi les portraits de femmes nues que le prince de la Paix prisait fort, se trouvent deux qui portent la signature de Goya. Le directeur des Séquestres signale cette découverte à l'Inquisition le 16 mars 1815 : « La Vénus endormie au cadre doré de 3 pieds et 14 pouces de hauteur sur 6 pieds et demi de largeur est une copie du Titien, qui représente une femme nue sur un lit [...]. Son auteur est don Francisco Goya ; la femme vêtue en *maja* sur un lit est également du dit Goya²... »

Nul n'ignore que le peintre avait copié plusieurs tableaux de peintres italiens et de Velázquez. Quant à la « femme vêtue en *maja* », son modèle a alimenté les polémiques sur une identification éventuelle avec la duchesse d'Albe qui l'a offert au prince de la Paix lorsqu'il est revenu au pouvoir dans la première décennie du XIX^e siècle

Le même jour, le juge de l'Inquisition répond au directeur des Séquestres qu'il est question de :

[...] faire comparaître devant ce tribunal le dit Goya pour qu'il les examine [les deux tableaux], qu'il dise s'ils sont de lui, à quelle occasion il les a réalisés, sur l'ordre de qui et quel but il poursuivait ; de même il devra examiner toutes les autres [œuvres]

qu'on lui présentera et il dira selon ce qu'il sait et en son âme et conscience qui sont leurs auteurs ainsi que tout ce qu'il sait sur le sujet³...

La chambre secrète de l'Inquisition n'omet aucun détail de l'enquête qu'elle entend mener auprès du peintre et l'invite même à la délation pure et simple.

Pendant que cette affaire suit son cours, et semble prendre un tour peu favorable à Goya, la commission d'épuration des employés de la maison royale, après examen du dossier du peintre, l'a classé heureusement dans la première catégorie, c'est-à-dire parmi ceux qui ont refusé de travailler pour le régime français, avec les arguments suivants énumérés dans un rapport daté du 8 avril 1815 :

Il a apporté la preuve par une déclaration reçue par un témoin visuel [*teniente de vista*] [...] qu'au temps de la domination de l'intrus, il s'est conduit avec le plus grand patriotisme et a adhéré à la juste cause comme il l'a manifesté dans toutes ses conversations. Bien que l'intrus ait tenté de le compromettre et pour ce faire l'ait décoré du dit ordre royal d'Espagne, il n'en a fait usage à aucun moment et c'est pour cette raison qu'il a mérité l'estime des Bons Espagnols. (En marge : sur ce dernier point sont aussi d'accord le curé de la paroisse et tous les gens de son quartier qui cautionnent en même temps sa bonne conduite politique.) La commission s'appuie donc sur ces faits qui sont encore corroborés non seulement par le renoncement que Goya a déclaré avoir fait à ses honoraires et honneurs de peintre de la Chambre, mais encore par le fait qu'il s'est consacré à perpétuer par le pinceau les moments d'horreur vécus par Saragosse sa patrie et les ruines qu'y ont causées les ennemis ; et le fait qu'il ait dû partir de Madrid [...] : preuves que la dite décoration n'a pas constitué pour lui un empêchement et ne peut servir d'obstacle à Goya pour qu'on le range dans cette catégorie⁴...

Le témoignage non avéré d'un départ précipité de Goya de Madrid aurait été fourni par un libraire de la Calle de Carretas : selon ses déclarations, le peintre aurait fui des contacts avec des personnes liées au « roi intrus » pour gagner la bourgade de Piedrahíta, entre Ávila et Ségovie, en attendant de se rendre dans un pays neutre. Mais la police aurait été mise au courant de son déplacement et aurait menacé l'artiste de saisir tous ses biens s'il ne regagnait pas la capitale. Alors Goya se serait enfermé chez lui et aurait manifesté son opposition au régime par les gravures que l'on connaît.

La combinaison heureuse de tous les témoignages en faveur de Goya lui permet de récupérer la totalité de ses droits et ses émoluments de peintre du roi. On ne prend pas en compte, pour l'instant, son penchant pour le libéralisme.

Fort de cette victoire judiciaire, Goya se remet au travail. Il peint successivement deux autoportraits assez contrastés, destinés à l'Académie de San Fernando : sur l'un il arbore un visage amer et bouffi sous un front puissant. Sur l'autre, il affecte un air dégagé, porte une chemise à col ouvert. Une des spécialistes du peintre, Jeannine Baticle, a attribué la gravité sereine de ses traits rajeunis à son amour naissant pour Leocadia Weiss⁵.

Il reçoit la commande très officielle du tableau de *La Junte des Philippines*, dont le roi Ferdinand VII ouvre la session le 30 mars 1815. Sur cette immense toile figurent non seulement le souverain, mais cinquante et un membres et

actionnaires de cette compagnie qui avait été fondée en 1784 pour encourager la commerce avec les Philippines. Le tableau était sans doute destiné à perpétuer la visite du roi et à décorer la salle de réunion.

La séance est organisée par le ministre des Indes et président de la Compagnie, un certain Miguel de Lardizabal, exilé en septembre de la même année en raison de ses opinions libérales, et remplacé par le duc de San Carlos. Dans le tableau, Goya fait allusion à ce bannissement en laissant ostensiblement vide la chaise qu'aurait dû occuper le proscrit et en le plaçant debout contre une porte. Le peintre a amplifié l'espace par une scène surélevée au fond où siègent les neuf personnes, dont le roi, dans une attitude figée.

En bas, du côté gauche, les membres actifs symboliquement bien éclairés sont saisis sur le vif par le peintre, parlant, faisant des gestes, de façon tout à fait naturelle. En revanche, les actionnaires à droite restent dans l'obscurité et dans un anonymat relatif. Goya montre bien un sens évident de la hiérarchie par ce contraste ombre-lumière, et se souvient une fois de plus de ses deux maîtres, Velázquez et Rembrandt.

Dans cette toile, Goya profite de la commande officielle pour rendre un hommage appuyé aux ministres libéraux menacés par l'autoritarisme de Ferdinand VII.

Parallèlement, il revient à la gravure et au dessin qui lui permettent de traiter de sujets qui lui tiennent à cœur, comme la tauromachie, ou de continuer à exprimer sa verve satirique comme dans la série des *Disparates ou Proverbes*, gravures à l'eau-forte sur cuivre, qui ne seront pas éditées de son vivant. Il terminera d'ailleurs ces estampes en 1824, sur le chemin de l'exil.

En cette année 1815 il commence aussi les dessins de *La Tauromachie* pour illustrer le texte de Nicolás Fernández de Moratín, le père de son ami Leandro déjà exilé en France. Cet ouvrage, paru en 1777 et réédité en 1801, est intitulé : *Lettre historique sur l'origine et les progrès de la fête des taureaux en Espagne*. Goya suit l'évolution de l'art de l'arène que l'auteur fait remonter à l'époque des Maures, alors qu'en terre espagnole chrétienne, pendant la Reconquista, on pratiquait déjà cet exercice.

Quelques planches sont consacrées à l'art de toréer chez les Maures. Goya en montre, par exemple, qui *piquent un taureau en rase campagne*, et il coiffe les acteurs de cette scène des turbans que portaient les mameluks dans le tableau du *Deux mai*. D'autres, de façon qui peut paraître cocasse, *se défendent du taureau aux cornes garnies de boules par un rempart d'ânes*. La réalité de la gravure est plus violente : un taureau porte sur ses cornes garnies de boules un âne renversé, tandis qu'un autre gît à terre. Les toreros s'avancent munis de piques. Sur une planche, au premier plan, un Maure fait des passes avec son burnous, tandis que par-dérrière son compagnon tient un autre burnous. Goya prend bien soin de faire donner toute la lumière sur l'exécutant. Dans *L'Origine des harpons ou banderilles*, deux Maures assistent à l'exploit d'un jeune homme qui, fort habilement, s'apprête à poser une banderille de la main droite tout en tenant sa cape de la main gauche.

La façon de toréer à cheval est aussi à l'honneur et, par exemple, un cavalier maure reconnaissable à son couvre-chef exécute ses passes en rase campagne devant des paysans.

Ailleurs, un matador anonyme, cette fois-ci à pied, tient un taureau d'une main et lui enfonce l'épée de l'autre en présence de trois ou quatre personnages.

Goya, qui est obligé de souscrire à ces exigences historiques, en profite pour rendre hommage à des toreros du passé et du présent et se sent nettement plus à l'aise dans ce genre de scènes qui semblent saisies sur le vif : le Cid Campeador puis Charles Quint sont à l'honneur, le premier à cheval tenant sa lance enfoncée dans le garrot de l'animal, le second passant derrière le taureau à cheval pour lui plonger sa lance. Le graveur se montre encore plus précis en évoquant les exploits d'un certain Martíncho, torero de son temps, comme dans cette planche intitulée *Témérité de Martíncho dans l'arène de Saragosse* : le bestiaire, assis sur une chaise, tient d'une main un chapeau pour se protéger des cornes du taureau et, de l'autre, brandit son épée sous les yeux d'une foule que l'on devine derrière les barrières.

Les idoles tauromachiques du public espagnol, Pedro Romero et Pepe Hillo, sont particulièrement honorées. Le dernier, « faisant le *recorte* au taureau », se penche dangereusement sur le taureau, peut-être pour lui couper les jarrets tandis que de loin deux hommes s'approchent à pied. Goya représente aussi la mort de Pepe Hillo survenue quelques années auparavant, et l'on éprouve un frisson à voir le taureau s'acharner sur son corps, tandis que des *chulos* essaient d'éloigner l'animal à la cape.

Précisément, en cette même année 1815, Goya témoigne sa reconnaissance au graveur membre de l'Académie de San Fernando, don Rafael Esteve, qui vient de lui rendre des services pour l'exécution de ces planches sur la tauromachie en faisant son portrait : sur un fond uni et homogène, l'artiste apparaît en redingote noire, la main appuyée sur une planche et arbore un sourire ironique. Goya l'a peint sur le vif dans son travail.

L'année 1816 marque pour Goya la fin des tracasseries judiciaires et cette accalmie lui permet de poursuivre son œuvre gravé et dessiné sans pour autant renoncer aux portraits des Grands de ce monde, éventuels mécènes, pour cet homme vieillissant mais toujours avide de gloire et de richesse.

C'est ainsi qu'il se souvient des ducs d'Osuna avec lesquels il entretenait des relations suivies et amicales et dont il avait fait les portraits. Le fils a hérité du titre pour devenir le dixième duc de ce nom, et la fille a épousé le duc d'Abrantes. Goya exécute leurs deux portraits, comme pour leur rappeler son existence et les assurer de la continuité de son affection.

L'héritier des Osuna est représenté dans un paysage agreste, prenant debout la pose et plongé dans un livre qu'il tient à la main. La lumière baigne sa culotte d'un jaune doré et son visage, par contraste avec la teinte foncée de sa veste. Jeannine Baticle, dans sa brève analyse de la toile⁶, la compare à des tableaux anglais de l'époque.

Quant à la duchesse d'Abrantes, la cadette de la famille, elle apparaît

couronnée de fleurs et tenant dans la main droite une partition de musique qui témoigne de l'éducation raffinée qu'elle a reçue. Le peintre souligne la délicatesse de sa carnation et le décolleté rehaussé par l'éclat des bijoux de perle.

La réalisation du portrait du jeune duc d'Osuna fait l'objet d'une correspondance de Goya avec l'administrateur de la maison puis avec le modèle lui-même. Dans la première lettre, datée du 22 octobre 1816, le peintre se contente de rappeler que le tableau mérite rétribution. Dans une missive adressée directement à l'intéressé, en date du 17 novembre, il fait d'abord preuve d'une feinte humilité, puis devient plus explicite et pressant sur ses intentions :

Votre Excellence m'a demandé par écrit combien elle devait m'adresser pour le portrait en question. J'ai répondu que je n'avais jamais évalué mes productions, mais en vertu du vif désir exprimé par Votre Excellence de payer de retour mes travaux, je les estimais récompensés par mes services à votre égard et en même temps par 10 000 réaux de billon. Occupé uniquement par mes toiles, je n'ai pas attiré l'attention de Votre Excellence sur cette affaire jusqu'à aujourd'hui. Mais à présent j'ai besoin de cette somme et je souhaiterais qu'elle me soit versée comme il est légitime⁷...

Goya ne dit pas exactement la vérité à son destinataire en se prétendant uniquement occupé par ses toiles. En réalité il est en pourparlers avec l'Académie de San Fernando à propos du portrait de Ferdinand VII réalisé en 1808 pendant son règne éphémère et qui ne lui a pas encore été rétribué.

Avec une précision étonnante, dans sa lettre du 14 octobre 1816 à l'Académie des beaux-arts de San Fernando, le peintre ne craint pas de rappeler les promesses qui lui ont été faites par cet organisme :

L'Académie, procédant avec sa générosité habituelle, a bien voulu décider en réunion spéciale le 2 novembre [1808 probablement] et m'annoncer le 8 de ce même mois que, en témoignage de l'estime qu'elle portait à mon travail et à mon désintéressement, elle avait résolu de me faire remettre 150 doublons et un exemplaire des *Antiquités de Grenade et de Cordoue*. Depuis lors les pertes que nous avons tous enregistrées dans nos intérêts sont importantes, et ces circonstances m'imposent de rappeler à l'Académie son offre généreuse afin que, dans la mesure où ses fonds le lui permettent, elle ait l'obligeance de me verser cette somme sous la forme et avec les échéances qu'elle juge convenables⁸...

Il expose ensuite à la docte institution qu'après en avoir été nommé membre honoraire, il lui a fait don d'un Christ qui a été ensuite emporté par les religieux de Saint-François sans qu'il ait été averti de ce transfert et que le tableau a été détérioré.

Suite à l'enquête menée avec diligence sur le dossier évoqué par Goya, lors de la réunion du 28 octobre, les académiciens se mettent d'accord pour que Goya soit payé par traites « en fonction des circonstances et à la discrétion du premier Vice-Protecteur⁹... ».

Apparemment, Goya n'a pas encore reçu la somme escomptée lorsqu'il réclame son dû au jeune duc d'Osuna.

Il travaille avec d'autant plus d'acharnement aux deux séries des *Disparates* ou

Proverbes. Le second terme a été ajouté, le premier constituant le titre original de ces estampes, et il est passé communément dans la traduction française.

Dans les premières gravures à l'eau-forte, Goya ne se hasarde pas encore à aborder la satire politique d'autant plus qu'il est surveillé par l'Inquisition. Le terme *disparate* occupe un vaste champ sémantique par son ambiguïté à travers les significations conjointes de « bêtise, stupidité, étrangeté, absurdité ». La satire passe du domaine moral où elle était reléguée dans les *Caprices* au plan général cosmique et cauchemardesque en rapport avec l'au-delà.

Ainsi, dans la planche intitulée *Disparate funèbre* : « À partir d'un cadavre s'élève son double sous forme d'esprit qui s'allonge vers l'outre-tombe où l'attendent ombres et monstres divers¹⁰ », qui ont retenu l'attention d'un Baudelaire, par exemple.

Contrairement à la conception plus statique des planches des *Caprices*, les personnages de premier plan accomplissent des mouvements désordonnés et incohérents proches de la folie.

Le *Disparate joyeux* nous montre des personnages qui forment une ronde inachevée et donnent l'impression d'un équilibre instable, et c'est à peine s'ils se tiennent les mains : aucun sentiment ne semble guider leur association. Ils s'agitent de façon gratuite.

Dans le *Disparate féminin*, cinq femmes font sauter inconsidérément dans un drap deux personnages projetés en l'air, peut-être des enfants. Goya se souvient sans doute d'un divertissement brutal des rustres de son village qui pratiquaient le « bernement » et c'est ainsi que l'écuyer de don Quichotte, Sancho Pança, se voit soumis à cette sorte d'épreuve en guise de punition.

Le *Disparate de frayeur* réintroduit le spectre qui provoque la fuite d'une foule vers un arbre où l'on discerne un soldat au sabre levé : Goya a encore présent à l'esprit le tableau intitulé *La Panique* qu'il a exécuté à la fin de la guerre de libération.

Le thème des ailes et de l'envol le hante aussi depuis les *Caprices*, comme dans le *Disparate volant* où une chauve-souris entraîne un personnage. Le sujet du rapt, traité dans les mêmes gravures, resurgit avec le *disparate* qui représente un cheval enlevant une dame dont il tient dans la gueule un pan de la robe. Le monstre à double visage est aussi présent dans le *Disparate désordonné*, mais il a aussi un double corps et son apparition amuse une foule béate.

Se rendant compte que les *Caprices* continuent à l'inspirer et correspondent toujours à l'attente d'un public, qu'il soit espagnol ou étranger, Goya, en cette fin de 1816, refait un tirage des fameuses gravures pour les destiner à la vente, « soit quatre-vingts planches qui forment un recueil [...] pour 200 réaux¹¹ ».

Si, dans cette annonce du 26 septembre 1816, le lieu de vente n'est pas précisé, en revanche le 31 décembre Goya met à la disposition des acheteurs éventuels ses planches de *La Tauromachie* en donnant des détails sur cette œuvre et en désignant le lieu où on peut se les procurer :

Collection de planches créées et gravées à l'eau-forte par don Francisco Goya, peintre de Chambre de Sa Majesté, où sont représentées les différentes phases

d'une course de taureaux et les événements arrivés à l'occasion de ces représentations dans nos arènes, pour donner par cette série de planches une idée des débuts, des progrès et de l'état actuel de ces fêtes en Espagne, auxquelles on assiste sans avoir d'explication. Ces œuvres sont en vente Calle Mayor, en face de la demeure du comte d'Onate, à raison de 10 réaux de billon chacune séparément, et à 300 id. la série complète, chaque série comportant 33 planches¹².

Goya n'est pas avare de sa publicité qu'il fait lui-même, heureux de cette liberté qui ne l'empêche pas de rappeler son titre de peintre officiel, et il se souvient peut-être avec une certaine nostalgie de ses années d'enseignement à l'Académie en insistant sur la valeur pédagogique des jeux de l'arène. Certains esprits éclairés avaient remis en cause quelques années plus tôt ces spectacles jugés trop cruels. Goya procède habilement à leur réhabilitation et en montre du moins l'utilité culturelle.

En fixant le prix de ces gravures, il se sent heureux de s'affranchir un temps des œuvres officielles. Il reste malgré tout lié à l'entourage royal dont il doit honorer une commande au moins en 1817 : la deuxième épouse de Ferdinand VII, Isabelle de Bragance, demande à Goya de participer avec cinq autres artistes à une série de six panneaux destinés à sa chambre à coucher.

Le peintre, qui ne prise pas particulièrement les sujets religieux, consent à faire deux esquisses de la vie de *Saint Herménégilde*, un jeune Wisigoth converti au christianisme qui a subi le martyre. On ne sait si cette œuvre correspond à un choix de sa part ou si elle lui est imposée. Mais, coïncidence, Goya revient aux thèmes religieux précisément cette année-là.

En effet, sur la recommandation du vieil ami de Goya, Ceán Bermúdez, installé à Séville, le chapitre de la cathédrale de cette ville sollicite le peintre pour des tableaux dans ce sanctuaire. Il y a longtemps que Goya n'a pas quitté Madrid, et la perspective de retrouver quelques connaissances établies en Andalousie lui sourit. Il est d'autant plus satisfait de ce prochain départ que la capitale a été désertée par d'autres amis condamnés à l'exil lors de l'« épuration » des années 1814-1815, parmi lesquels Leandro Fernández de Moratín.

Ce dernier se trouve pourtant à Barcelone au début de 1817 et, dans une lettre à Francisca Muñoz, recommande à son interlocutrice de s'adresser à Goya pour rechercher un miniaturiste de talent, chargé de reproduire un de ses portraits peints par son ami plusieurs années auparavant. Le peintre n'a pas reçu de nouvelles directes de Moratín et s'en montre quelque peu froissé. Peut-être l'écrivain n'avait-il pas voulu compromettre les relations officielles de son ami. Mais la susceptibilité habituelle de Goya l'empêche de tenir compte de cette « prudence¹³ ».

Pour ce qui le concerne, il se montre avisé en prenant ses dispositions avant de quitter Madrid pour Séville. Il donne pouvoir à un certain Manuel Silvero pour toucher ses émoluments de peintre de la Chambre, car il doit réaliser plusieurs esquisses sur place avant de regagner Madrid pour faire la toile. Il prévoit donc une absence prolongée et l'acte dressé par le notaire de Sa Majesté en date du 13 septembre 1817 en fait foi : « Il [Goya] a déclaré et conféré pleins pouvoirs

à don Manuel Silvero également résidant dans cette ville pour qu'au nom du concessionnaire [...] il demande des droits et actes, il reçoive et touche du sieur trésorier du patrimoine royal de Sa Majesté le salaire dont il jouit en tant que peintre de la Chambre, remettant dans ce qu'il touche les revenus, les reçus et autres garanties qui lui seront demandés, s'acquittant de toutes les démarches et formalités qui s'accomplissent en de telles circonstances¹⁴... »

Goya se doute bien en arrivant à Séville qu'il devra traiter un sujet religieux : il s'agit en l'occurrence de rendre hommage aux deux patronnes martyres de la ville sainte Juste et sainte Rufine. Il est tenté de représenter les deux femmes dans un contexte historique selon les vœux du chapitre, mais Ceán Bermúdez, qui sert d'intermédiaire entre le peintre et les responsables de la cathédrale, se montre pointilleux pour des raisons techniques dont il fait part à un certain Tomás Veri le 27 septembre 1817 :

Le Chapitre voulait qu'il représente les martyres de ces saintes femmes ou un autre épisode de leur vie, mais moi j'estime que la toile est destinée à un autel de trois emfans de hauteur sur deux de large, et dans ces proportions on ne peut envisager un épisode historique, en raison des nombreux personnages qu'il doit contenir. Il peut être un motif de distraction pour le prêtre qui doit célébrer le Saint Sacrifice (car il sera placé très haut) ainsi que pour les fidèles qui y participent. Aussi ai-je choisi de ne faire représenter par Goya que les deux saintes en grandeur naturelle. Leurs attitudes dévotes et leurs vertus pourront inspirer la piété. Car tel est le but à quoi doivent tendre ces tableaux [...].

Vous avez bien connu Goya et vous devinerez ce qu'il m'en a coûté de lui inculquer ces idées si opposées à son caractère. Je lui ai donné par écrit des instructions pour qu'il peigne ce tableau, je lui ai fait exécuter trois ou quatre esquisses, et enfin le voilà qui commence le tableau, et j'espère qu'il sera à mon goût. Si je parviens à mes fins, il sera digne d'être exposé à côté de ceux de cette cathédrale¹⁵...

Ces dernières années, Goya a un peu perdu l'habitude d'être dirigé sauf récemment par l'entourage de Sa Majesté. Lui, qui a exécuté de son plein gré des portraits et s'est consacré à la gravure laissant libre cours à son inspiration personnelle, accepte difficilement d'être commandé, même par un ami. D'autant plus qu'il s'agit de sujets religieux pour lesquels il n'éprouve guère d'affinités. Mais l'architecte Ceán Bermúdez qui connaît le caractère bien trempé de Goya a réussi à le convaincre.

Revenu à Madrid avec les esquisses à la fin de l'année 1817, le peintre se venge à sa façon de la contrainte à laquelle il a dû se soumettre en transformant les saintes patronnes de Séville en « plantureuses *majas*¹⁶ » qui n'inspirent guère de dévotion. Le tableau exprime avant tout la nostalgie pour ces femmes d'une coquetterie provocante et proches de lui. La toile est pourtant acceptée par les chanoines de Séville qui la font mettre en place dès janvier 1818.

Goya ne fait plus guère parler de lui pendant cette année-là, et l'on s'interroge sur les raisons de son silence. Mais il va réapparaître l'année suivante avec un style nouveau après avoir déménagé à la périphérie de Madrid. Il souhaite, en effet, quitter la capitale pour fuir l'atmosphère d'oppression, d'hypocrisie et de délation

que fait régner partout l'entourage du souverain qui poursuit sa politique de répression. De plus, il vit depuis quelque temps avec Leocadia Weiss et préfère aller abriter ses amours dans un lieu plus retiré.

En février 1819, il découvre une propriété sur la rive droite du Manzanares, qui comporte dix hectares de terrain descendant en pente douce vers le fleuve. Il s'agit d'une maison d'un seul étage, bâtie en 1795, dont le confort convient à une personne d'âge certain comme le peintre. La demeure, surélevée, présente une vue dégagée sur des lieux familiers à Goya qu'il a peints naguère et qu'il a fréquentés.

À gauche, depuis cette demeure, il peut apercevoir le jardin de la Florida et les frondaisons de la Casa de Campo, le Palais royal, la masse imposante de l'église San Francisco el Grande et, à droite, la fameuse prairie de San Isidro. Séduit à la fois par la tranquillité de ce domaine relativement important et par son aspect champêtre, il l'acquiert pour la somme de 60 000 réaux et s'y installe avec Leocadia qui occupe officiellement auprès de lui le rôle de gouvernante ou d'intendante.

Il fait procéder à quelques aménagements de la propriété, qui porte déjà le nom de « Maison du Sourd », pour avoir appartenu à un homme affligé de cette infirmité, selon Jeannine Baticle¹⁷, alors que, d'après d'autres sources, c'est Goya lui-même qui l'aurait appelée ainsi. De toute façon, la coïncidence est troublante et le masochisme ou la superstition du peintre n'y sont certainement pas étrangers.

Il se remet assez vite au travail dans ce domaine paisible, poursuit la réalisation des gravures dont il complète le titre de *Disparates* par celui de *Proverbes* : la folie des hommes est rejointe par la sagesse populaire, sagesse du vieux peintre qui prend ses distances vis-à-vis du monde et ses vilénies.

En mai 1819 des planches appartenant à ce recueil et aux *Désastres de la guerre* sont mises en vente, et Goya manifeste par ce geste son souhait de rompre avec le passé et de s'orienter vers un nouveau style.

Il commence à s'intéresser au procédé de la lithographie découvert au tournant du siècle par un Allemand et introduit en Espagne par José Maria Cardenio qui ouvre précisément en 1819 un atelier.

Goya s'initie à cette nouvelle technique et réalise son premier essai, imprimé par les soins du même Cardenio, qui s'intitule *Une vieille fileuse*.

Enthousiasmé par sa réussite, il représente une scène plus compliquée où une jeune fille d'aspect frêle lutte avec un homme d'apparence grossière. C'est le mouvement qu'il rend dans l'expression de cette double force. Ces œuvres ne passeront pas à la postérité, mais Goya s'entraîne déjà en vue de lithographies futures qu'il exécutera lors de son exil bordelais.

Est-ce l'âge ou la paix des champs qui lui font retrouver un sens du religieux qui ne l'habitait guère ? Justement, le collège royal de San Antón, où enseignent les frères des Écoles Pies, lui commande un grand tableau d'autel à la gloire du fondateur saint Joseph de Calasanz. Goya est d'autant plus sensible à cette proposition qu'il a été formé dans son Aragon natal par les religieux de cet ordre

et que le créateur de l'ordre est aussi natif de cette même région.

Il réalise avec enthousiasme le tableau intitulé *La Dernière Communion de saint Joseph de Calasanz* : Goya vieillissant, malade, en proie aux affres de la mort, se raccroche aux valeurs spirituelles et représente le saint agonisant au milieu de ses disciples, mais le visage buriné est transfiguré par l'intensité de la grâce.

Avec une générosité qui ne lui est pas coutumière, le peintre, sur les 16 000 réaux qui lui sont versés par le prieur des Écoles Pies, lui en restitue 6 800 pour ses œuvres et, se sentant peut-être menacé à nouveau par la maladie, il écrit ces lignes poignantes au directeur de San Antón :

Je vous remets ici ce tableau que je laisse à la communauté et qui sera la dernière œuvre que j'exécuterai à Madrid¹⁸...

Il joint pourtant à cette toile de commande un *Christ au mont des Oliviers*, qui présente la même dimension mystique que la précédente : l'artiste joue une fois de plus sur la répartition de l'ombre et la lumière, mais cette dernière, spectrale et mystérieuse, éclaire un Christ qui reçoit symboliquement le calice du sacrifice apporté par l'ange. Goya témoigne ici d'un sens spirituel qu'on ne lui connaissait guère dans la plupart de ses tableaux religieux. Cherche-t-il un accommodement avec le Ciel ?

À la fin de l'année 1819, il tombe gravement malade, mais il survit grâce aux soins du docteur Arrieta auquel il apporte le témoignage de sa reconnaissance en se faisant représenter agonisant à côté du praticien qui lui administre une potion. Le peintre fait ressortir d'abord le contraste entre la carnation normale du visage du médecin et son propre teint blafard en harmonie avec le gris de la redingote et l'aspect blanchâtre de la chemise ouverte.

Sur le tableau, Arrieta ne se contente pas d'administrer un remède à son illustre patient mais le prend amicalement par l'épaule, lui prodiguant sans doute des paroles apaisantes, alors que les mains de Goya crispées par la douleur s'agrippent à un linge disposé sur une table. La toile témoigne d'une émotion qui reste contenue et sobre.

Tout danger écarté, Goya reprend le pinceau pour des œuvres de moins en moins diversifiées. Il exécute encore quelques portraits mais se consacre surtout aux peintures de sa nouvelle demeure.

Il couvre les murs de deux salles au rez de chaussée et une à l'étage de quatorze compositions de couleur noire réalisées à la détrempe et à l'huile directement sur le plâtre. Ce sont les fameuses *Peintures noires de la Maison du Sourd*. Une jeune *manola*, qui présente les traits de Leocadia Weiss, est accoudée à un tombeau, celui du peintre, à l'entrée de la maison.

Les cauchemars qui avaient hanté Goya dans les gravures des *Caprices* réapparaissent dans sa peinture. Et il ne craint pas d'évoquer un monde infernal et cruel où se côtoient les sujets empruntés à la sorcellerie, à la Bible et à la mythologie qu'il associe à sa compagne.

Saturne dévorant ses enfants : Goya nous présente une sorte de géant aux yeux dilatés de fureur ou de convoitise qui, la gueule largement ouverte, engloutit, tout

en le comprimant convulsivement de ses mains, un corps menu vu de dos dont il ne subsiste que le tronc et les parties inférieures. Une lumière ocre rend encore plus sensible l'horreur de cette vision. Jeannine Baticle, qui s'est intéressée à la signification de ce tableau, émet l'hypothèse que la victime est « un fragile corps féminin, évocation probable des appétits sexuels de l'homme¹⁹ ».

Peut-être Goya transpose-t-il à travers cette image effrayante ses propres appétits qu'il ne peut plus guère satisfaire sur la jeune personne qui partage son existence. Mais la signification plus généralement admise associe Saturne au Temps qui s'écoule et nous dévore tous inexorablement.

De la mythologie actualisée et symbolisée, Goya passe à l'Ancien Testament avec *Judith et Holopherne* et désacralise l'héroïne salvatrice du peuple juif pour en faire une séductrice authentique qui, le couteau levé, se sert de ses charmes pour accomplir son meurtre. Le peintre soigne particulièrement les vêtements et dégage les bras de cette femme bien en chair.

La sorcellerie est à l'honneur avec *Le Grand Bouc*, sorte de réplique du *Pré au bouc*, peint quelques années plus tôt. La grande ombre cornue de Satan plane sur toute cette assemblée réunie pour le sabbat. Une foule confuse, prise de face, vocifère et s'agite convulsivement. Goya met l'éclairage sur ces visages contractés et égarés. Ce tableau lui sert d'occasion pour critiquer les superstitions primaires auxquelles se laissent aller les Espagnols en un temps où toute tentative de modernisation semble vouée à l'échec.

Dans la même gamme de l'évocation d'un univers infernal, signalons encore *Asmodée* : un énorme rocher est montré du doigt par un personnage, volant et grimaçant en pleine lumière, qui entraîne une femme drapée de rouge, tandis qu'au sol une foule en proie à la panique se déplace sur des chariots dans une mêlée confuse.

En dessous de cette première toile une autre dépeint, dans un paysage tourmenté, sous un ciel blafard, deux paysans trapus engageant une lutte acharnée à coups de gourdin : Goya a intitulé le tableau *Deux étrangers*.

Ces dernières œuvres ont été l'objet d'une interprétation politique de la part de Jeannine Baticle : le rocher choisi comme cadre d'*Asmodée* pouvait bien rappeler à Goya celui de Gibraltar où s'étaient réfugiés les libéraux persécutés par le régime répressif de Ferdinand VII. Quant aux personnages rustres qui se battent, ils auraient figuré les deux frères ennemis Caïn et Abel qui, transposés dans l'actualité du moment, symboliseraient la division des Espagnols entre libéraux et conservateurs²⁰.

Goya se sent proche des premiers, même s'il préfère rester pour le moment en Espagne, afin d'observer la situation et de continuer à toucher son salaire de peintre du roi. Mais son éloignement dans la « Maison du Sourd » symbolise bien la distance qu'il a prise vis-à-vis de l'Espagne officielle.

Le vent va tourner pourtant en cette année 1820. Le soulèvement militaire de Riego oblige le pouvoir à revenir à la Constitution libérale de 1812. Précisément, le 4 avril, Goya assiste à la séance solennelle de l'Académie de San Fernando au cours de laquelle il prête serment pour le retour à la Constitution de 1812 qu'il a

toujours appelé de ses vœux. Ce sera la dernière fois qu'il fréquentera cette institution.

Cette ultime visite s'accompagne d'un hommage indirect à Juan Antonio Cuervo, architecte et directeur de cette honorable assemblée : il fait le portrait du neveu de ce dernier, Tiburcio Pérez y Cuervo, lui aussi architecte bien connu du peintre et qui s'est rendu célèbre par un projet de monument commémorant la victoire de Bailén sur les Français en 1808.

Les deux hommes sont devenus intimes, et le portrait est totalement dépourvu d'artifice : Goya représente cet homme robuste de trois quarts, les bras croisés sur la poitrine, en chemise et gilet, et dégage sa forte personnalité et sa vivacité d'esprit à travers l'intensité du regard.

Il manifeste aussi sa reconnaissance à l'un de ses mécènes issu de la bourgeoisie riche et laborieuse, Evaristo Pérez de Castro, dont il avait fait le portrait en 1806, en représentant cette fois-ci sa nièce María García Pérez de Castro.

La simplicité de la mise de la jeune femme, drapée dans un châle aux tons ocrés, la tête recouverte d'un voile de gaze transparent, les mains gantées de chevreau, fait ressortir l'authenticité de sa beauté et son regard expressif qui ont séduit d'emblée le peintre.

Pendant deux ans Goya mène une existence tranquille et familiale avec Leocadia et les deux enfants de celle-ci, Guillermo et Rosario. Mais les menaces planent à nouveau sur la Constitution.

1. *Diplomatario*, À José Palafox y Melci.
2. *Ibid.*, Du directeur des Séquestres à l'inquisiteur du Saint-Office.
3. *Ibid.*, De l'inquisiteur du Saint-Office au directeur des Séquestres.
4. *Ibid.*, Au subdélégué préposé aux peines.
5. J. Baticle, *Goya d'or et de sang*, *op. cit.*
6. *Ibid.*
7. *Diplomatario*, Au duc d'Osuna.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Charles Baudelaire, *Le Journal du présent* (1857).
11. *Diplomatario*, Annonce des 80 estampes des *Caprices* de Goya.
12. *Ibid.*, Annonce des estampes de *La Tauromachie* de Goya.
13. L. Fernández de Moratín, *Epistolario*, *op. cit.*
14. *Diplomatario*, À Manuel Silvero.
15. *Ibid.*
16. J. Baticle, *Goya d'or et de sang*, *op. cit.*
17. *Ibid.*
18. *Diplomatario*, À Pio Peña, directeur du collège de San Antón.
19. J. Baticle, *Goya d'or et de sang*, *op. cit.*
20. *Ibid.*

Goya se réfugie à Paris puis à Bordeaux

Le roi Ferdinand VII s'élève d'un régime libéral qu'il ne peut contrôler et qui a pour conséquences une nouvelle expulsion des Jésuites, la fermeture de la plupart des couvents, la sécularisation des biens de l'Église et l'abolition de l'Inquisition, en somme l'annulation de toutes les mesures que le souverain avait prises en 1814.

Il se tourne alors vers la France qui, en 1822, décide d'intervenir militairement en Espagne avec un corps expéditionnaire baptisé la Sainte Alliance, ou les « Cent mille fils de Saint Louis », afin de rétablir l'absolutisme dans le pays.

Cette perspective inquiète Goya et son entourage. Le peintre lui-même se garde de prendre parti ouvertement pour l'un ou l'autre camp, mais il penche bien sûr pour le régime menacé. La famille de Leocadia, en revanche, exprime des idées bien plus radicales : Guillermo, le fils de la compagne de l'artiste, s'enrôle dans un bataillon des enfants créé en 1822. Quant à Leocadia, elle tient la maison de Goya et reçoit des amis du peintre qui seront bientôt jugés indésirables.

En 1823, les armées de la Sainte Alliance franchissent les Pyrénées, et c'est la débâcle parmi les troupes constitutionnelles. Le dernier acte de cette invasion est la victoire du Trocadero, près de Cadix, le 30 août. Le roi Ferdinand VII prépare la répression contre les libéraux et Goya, face à ce danger, prend ses dispositions.

Par un acte rédigé le 17 septembre, il fait don de la Maison du Sourd à son petit-fils Mariano, âgé de dix-sept ans, invoquant pour ce legs inattendu des considérations d'affection particulières à l'égard du jeune garçon. En réalité, Javier, craignant sans doute que son père ne fasse donation de cette demeure à la famille de Leocadia Weiss, a influé sur la résolution subite de Goya.

L'opposition libérale éventuelle est décapitée avec l'exécution de son chef, le colonel Riego, et, devant l'accélération de la répression, Goya se réfugie chez un ami prêtre, le chanoine José Duaso. Quant à Leocadia, encore plus compromise que son compagnon, elle se cache également on ne sait où, et d'aucuns prétendent même qu'elle a été emprisonnée. Le peintre confie Rosario, la fille de sa compagne, à son ami l'architecte Tiburcio Pérez dont il a réalisé le portrait récemment.

Après l'hiver 1823-1824, Goya réussit encore à conserver son salaire de peintre du roi, soit la somme de 50 000 réaux, sans être inquiété, alors qu'à partir de janvier 1824, des commissions militaires siègent en permanence et pourchassent les libéraux. La censure s'attaque aux écrits, pamphlets, libelles considérés comme subversifs. Les paroisses collaborent activement à la répression et la grande peur règne sur tout le pays.

Le peintre songe alors à quitter l'Espagne. En attendant, toujours réfugié provisoirement chez le chanoine Duaso, il fait le portrait de son hôte en gage de reconnaissance, puis celui d'une certaine doña Maria de Puga, peut-être

apparentée à don Antonio de Puga. Ce dernier est, en effet, signalé parmi les témoins d'un acte notarié établi par le peintre en prévision de son départ.

Le document, daté du 19 février 1824, laisse tout pouvoir à « Gabriel Ramiro, demeurant dans cette ville, afin qu'au nom du mandant et comme le représentant de son action et de ses droits, il touche et perçoive tous les salaires qu'il a gagnés et qu'il va gagner de la Trésorerie du patrimoine royal de Sa Majesté en tant que peintre de la Chambre, et que pour les sommes qu'il devait recevoir il donne et octroie les reçus et lettres de paiement qui seraient nécessaires. Pour tout cela donc et tout le reste joint il lui remet et lui confère le plus grand pouvoir dont il puisse avoir besoin¹... ».

L'énumération des témoins clôt l'acte qui est contresigné par Francisco Villacampa, notaire de Sa Majesté. Goya pourrait invoquer son état de santé pour solliciter un congé, mais il attend l'occasion favorable, qui se présente sous forme du décret d'amnistie du 1^{er} mai qui exempte le peintre de tout soupçon de subversion.

Dès le lendemain il écrit au roi Ferdinand VII une lettre rédigée en ces termes :

Sire,

Don Francisco Goya, peintre de la Chambre de Votre Majesté, déclare avec le respect qui lui est dû que les médecins lui ont conseillé de prendre les eaux à Plombières pour soulager les maladies et infirmités qui le tourmentent, étant donné son âge avancé ; en considération de quoi il supplie Votre Majesté de daigner lui accorder son congé pour un laps de temps de six mois, avec paiement complet de ses salaires².

Le ton presque comminatoire de la missive pourrait valoir à Goya, connu en outre pour ses idées libérales, un refus. Il n'en est rien. Le souverain donne son accord à la requête du peintre par l'intermédiaire de son majordome, qui la transmet au grand chambellan :

Excellentissime Seigneur, le roi accédant à la demande du peintre de la Chambre don Francisco Goya, Sa Majesté a eu l'obligeance de lui accorder sa permission royale, pour la durée de six mois, pour aller prendre les eaux minérales de Plombières, en France, afin de soulager ses maux. Par ordre du roi, j'en fais part à Votre Excellence pour sa connaissance et celle de l'intéressé³.

Apparemment, Goya est très vite averti de l'acceptation du roi car il se met en route au début de juin. À la fin de ce mois, le sous-préfet de Bayonne signale le passage du peintre qui prend la route de Paris. Mais il s'arrête à Bordeaux pour y retrouver ses amis exilés parmi lesquels Leandro Fernández de Moratín, qui fait part de l'arrivée de l'artiste dans une lettre du 27 juin à son ami l'abbé éclairé Juan Melón :

Goya est bien arrivé, sourd, vieux, faible, sans savoir un mot de français et sans amener un domestique (personne plus que lui en a besoin) mais vraiment content et désireux de voir le monde. Il est resté trois jours ici dont deux chez nous Je l'ai exhorté à revenir en septembre, à ne pas rester dans le bourbier de Paris, et à ne pas se laisser surprendre par l'hiver qui le tuerait. Il emporte une lettre pour Arnao

qui verra où l'installer et prendre avec lui toutes les précautions nécessaires qui sont nombreuses, la principale étant, à mon sens, d'éviter de sortir sauf en voiture ; mais je ne sais s'il se prêtera à cette dernière condition. Nous verrons bien s'il revient vivant d'un tel voyage. Je serais très triste qu'il lui arrivât quelque ennui. Goya a sûrement vu Leocadia avant d'aller à Paris⁴...

Le voyageur, en dépit du pessimisme de Moratín, parvient sans encombre le 30 juin dans la capitale française où il est accueilli par un cousin de sa belle-fille, Jerónimo Goicoechea. La famille de Gumersinda s'est dispersée suite à la restauration de l'absolutisme, le beau-père de Javier, Martin Miguel Goicoechea, s'étant réfugié provisoirement en Angleterre avec une de ses filles, Manuela.

En France, le gouvernement s'intéresse de près au séjour de Goya à Paris avant qu'il n'ait commencé, si l'on en juge par cette missive du ministre de l'Intérieur de Louis XVIII au préfet de police en date du 29 juin 1824 :

Il serait intéressant de vérifier, si pendant son séjour à Paris, don Francisco de Goya entretiendra des relations suspectes que son emploi à la Cour d'Espagne rendrait encore plus malséantes. Vous l'entourerez à cet effet d'une surveillance attentive mais discrète dont vous me communiquerez les résultats, me prévenant de l'époque de son départ⁵...

La réponse ne se fait pas attendre et se veut rassurante :

Il ne reçoit jamais personne chez lui et la difficulté qu'il éprouve à parler et à entendre le français le retient chez lui d'où il ne sort que pour visiter les monuments et se promener dans les lieux publics. Bien qu'il n'ait que soixante-dix-huit-ans, il paraît encore plus âgé et il est extrêmement sourd⁶...

Le rapport reste laconique comme si le fonctionnaire voulait couvrir certaines activités plus ou moins recommandables de Goya.

Le peintre est installé par les soins de Jerónimo Goicoechea à l'hôtel Favard, 5 rue Marivaux et, contrairement à ce que prétend la police, il ne se contente pas de visiter les monuments de la capitale française. En l'espace de deux mois, il multiplie les déplacements avec une curiosité toujours en éveil et fréquente notamment des salons tenus par les émigrés espagnols.

Goya est reçu par González Arnao, membre de l'Académie d'histoire, ancien conseiller de Joseph Bonaparte et ex-préfet de Madrid : le peintre rencontre dans sa demeure aussi bien les *afrancesados* compromis avec le régime du « roi intrus » que les partisans de la Constitution libérale de 1812 annulée récemment par Ferdinand VII. Il y retrouve les aristocrates dont il fit naguère les portraits, comme la comtesse de Chinchón, fille de l'infant don Luis.

Séparée de Godoy, qui vivait à Rome avec sa maîtresse Pepita Tudó, elle était venue rejoindre les émigrés à Paris. Goya y revoit aussi la famille des Pontejos, et celle de l'ancien député libéral Joaquín Maria Ferrer qui s'est installé à Paris comme banquier et avec lequel il nouera une correspondance suivie lors de son installation à Bordeaux.

Goya a-t-il fréquenté le fameux Salon des artistes de 1824 où exposaient

Delacroix et ses amis, Ingres, Géricault – qui devait mourir l’année même – ainsi que les peintres anglais Constable, Lawrence et Bonington ? Coïncidence extraordinaire qui aurait pu réunir Delacroix et Goya. Parmi les tableaux du peintre français, figure celui où sont représentés ses condisciples du Lycée impérial devenus ses compagnons de bohème, dont les deux frères Guillemardet, Félix et Louis. Ces deux derniers ne sont autres que les fils du fameux ambassadeur du Directoire en Espagne, Ferdinand Guillemardet, peint autrefois par Goya.

Delacroix, comme Goya, est aussi attiré par la lithographie dont il suit les progrès techniques. Peut-être a-t-il pu en apprécier quelques échantillons présentés dans ce salon qui a eu lieu à la fin de son séjour, le 25 août 1824.

Delacroix, s’il ne voit pas Goya en personne, connaissait, comme beaucoup de ses compatriotes, les *Caprices* qui circulaient depuis longtemps en France et s’en est même inspiré parfois. L’artiste espagnol ne retient de l’événement que le nom d’un certain M. Martin, alias Michel Martin Drolling, élève de David, prix de Rome en 1810, dont le père Martin Drolling, mort en 1817, était spécialisé dans les scènes de genre et les compositions sentimentales à la façon de Greuze.

Si Goya a visité les monuments et parcouru les lieux publics parisiens, les impressions qu’il en a reçues manquent, mais on voit bien qu’il n’est pas resté confiné dans son logement. Il trouve aussi le moyen pendant ce bref séjour de peindre une corrida et de faire deux portraits de ses amis Joaquín et Manuela Ferrer.

Goya reprend la route pour Bordeaux en septembre, au grand soulagement de Moratín qui redoutait pour lui les effets nocifs d’un hiver parisien. Mais il n’en aura pas fini pour autant avec les voyages, comme nous le verrons, en dépit de son âge et de sa mauvaise santé.

Au moment où Goya quitte Paris pour Bordeaux, Leocadia Weiss se prépare à aller le rejoindre avec ses deux enfants, Guillermo et Rosario. Elle fait étape à Bayonne le 14 septembre, surveillée de près par la police qui n’ignore pas ses idées libérales.

Une lettre de Leandro Fernández de Moratín à son ami l’abbé Juan Melón, datée du 20, nous renseigne sur leur installation conjointe et sur les projets du peintre : « Goya ainsi que Madame et les petits se sont installés dans une bonne chambre meublée et dans un beau quartier ; je crois qu’il pourra passer confortablement l’hiver, il veut faire mon portrait, et il pourra juger de ma belle allure, alors que des pinceaux aussi habiles que le sien aspirent à multiplier des copies de ma personne⁷... »

La demeure du peintre est située 24 cours de Tourny, dans un beau quartier, mais l’harmonie du couple est loin d’être parfaite ; Moratín attribue ces divergences à la mentalité de Leocadia qui, ne l’oublions pas, pourrait être par son âge la fille et même la petite-fille de Goya et, dans ce même courrier, il évoque les réactions de la jeune femme en ces termes : « C’était la turbulence en personne, avide de distractions, toujours en mouvement et elle mettait la maison sens dessus dessous. Goya cédait toujours à ses désirs, ce qui le faisait parcourir

toute la ville⁸... » Leocadia ne tenait compte ni de l'âge ni de l'état valétudinaire de son compagnon.

Si la bonne entente ne règne pas toujours entre Goya et Leocadia, le peintre et la petite Rosario s'apprécient mutuellement. Goya, on le sait, a toujours aimé les enfants, qu'ils soient issus de l'aristocratie ou du peuple, et il se plaisait à observer leurs jeux. Mais ici l'artiste prend à cœur l'éducation de la petite fille, âgée de dix ans, dont maints critiques lui attribuent la paternité, et, dans une lettre du 28 octobre, il forme le projet de la confier pour un temps à son ami Joaquín Ferrer à Paris. Après s'être excusé de l'importunité de sa démarche, il fait un éloge dithyrambique de sa protégée :

Cette prodigieuse enfant peut apprendre la miniature, et c'est aussi mon souhait, car c'est vraiment le phénomène le plus étonnant du monde de faire ce qu'elle fait à son âge. Elle est parée des qualités les plus estimables comme vous le constaterez si vous m'aidez dans mon dessein : je voudrais l'envoyer à Paris pour un certain temps et souhaiterais que vous la considériez comme ma fille, tandis que je vous récompenserai par mes œuvres ou mes biens.

Je vous adresse un petit échantillon de ce qu'elle a fait et qui à Madrid a vraiment enthousiasmé les professeurs, et j'espère qu'il en sera de même à Paris. Montrez ce qu'elle fait à tous les professionnels, en particulier à l'incomparable monsieur Martin, et si je ne craignais d'alourdir cette lettre, je vous en enverrais bien d'autres [...] dans une autre lettre je vous dirai ce que je fais dans cette belle ville⁹...

Goya avait enseigné les premiers rudiments du dessin à Rosario et, ébloui par son talent, il la recommande à son ami, peut-être poussé aussi par Leocadia. Tous deux devaient rêver de confier la suite de l'éducation de la fillette à une famille distinguée. Ils pensaient que Ferrer occupait une position avantageuse comme banquier, qui lui ouvrait des relations parmi les intellectuels et les artistes. Sa fréquentation du salon d'Arnao le laissait croire.

Mais le peintre doit déchanter et Ferrer ne répond pas à sa proposition. Même la référence au peintre Drolling, sous le qualificatif de « l'incomparable monsieur Martin », que Goya a peut-être connu dans la capitale, ne produit aucun effet.

Le 28 novembre, Goya se décide à écrire au roi Ferdinand VII afin qu'il lui prolonge son congé de six mois, car il touche toujours ses émoluments de peintre de la Chambre et continue à alléguer le prétexte de sa santé chancelante :

Bien que j'aie éprouvé quelque soulagement, les médecins me disent qu'il me faut au début du printemps prendre les eaux et bains de Bagnères, dont je puis espérer le rétablissement de ma santé. Je vous supplie humblement d'avoir la bonté de m'accorder une prolongation d'un congé de six mois dans les mêmes termes que le premier¹⁰...

On se souvient que la première demande concernait un éventuel séjour à Plombières, où le peintre finalement ne s'est pas rendu. Dans cette seconde, il déclare envisager d'aller prendre les eaux dans une localité plus proche de l'Espagne et peut espérer que la nouvelle requête sera acceptée plus facilement par Sa Majesté.

En attendant, et à défaut d'une réponse de Ferrer pour la petite Rosario, Goya,

se sentant à court de moyens, s'adresse à une autre connaissance qui résidait à Paris, Marie-Louise de Bourbon Vallabriga, duchesse de San Fernando, de la famille de l'infant don Luis :

Lorsque j'ai quitté Paris pour me rendre dans cette ville [Bordeaux], j'ai préparé mon voyage en toute hâte ; le temps pressait, je me trouvais sans argent et ai accepté la proposition de quelques amis qui m'avançaient les frais de la route. Je disposais de peu de temps et ai fait porter chez Votre Excellence une lettre d'adieu [...] je suis ici sans savoir ce que je dois faire de moi, et ai demandé une prolongation de congé pour pouvoir du moins passer l'hiver au coin du feu. Je prends la liberté d'envoyer à Votre Excellence ces trois émissaires que je charge tout spécialement de vous assurer de ma profonde reconnaissance pour le souvenir que vous gardez de moi et de mon désir de vous être agréable et de vous servir¹¹...

Les « trois émissaires » évoqués par l'artiste non sans un certain humour ne sont autres que trois nains rencontrés deux mois auparavant à la foire de Bordeaux que Goya a dessinés et dont il donne cette description à la destinataire : « Il m'a paru convenable de faire une esquisse de leurs visages et de leurs petites silhouettes, celui aux petits pantalons a dix-huit pouces, pour les deux autres (qui sont mari et femme), elle a vingt et un pouces et l'époux vingt. Je serai heureux qu'ils accomplissent leur mission, comme le souhaite l'invalidé qui les envoie¹²... »

Goya fait une allusion plaisante à l'habitude ancrée chez les aristocrates de l'Ancien Régime de posséder nains et bouffons pour leur divertissement. Cette référence au passé ne doit pas pour autant masquer chez le peintre le désir d'être rétribué pour ces œuvres, si modestes soient-elles.

Mais, apparemment, il n'a rien touché le 24 décembre, lorsqu'il écrit à son fils qui ne se soucie guère de ses difficultés financières :

Déjà trois courriers sans tes estimables lettres, je ne sais pourquoi ; je ne fais que me demander s'il se passe quelque chose de grave, mais je vais tous les jours voir don Martin [sans doute le beau-père de Javier qui a quitté l'Angleterre pour Bordeaux], et on m'assure qu'il ne se passe rien. Peut-être ai-je commis une erreur en proposant d'investir le montant des mensualités dans une propriété des plus sûres, je ne vois pas de raison, car je serai peut-être comme Titien et vivrai quatre-vingt-dix-neuf ans sans autres ressources, et ce d'autant plus que cette propriété sera transmise à mes héritiers comme je l'ai dit à don Martin et à monsieur Galos lorsqu'ils se sont occupés de cette affaire [...] et m'ont fait signer le contrat.

À la vérité je n'en sais pas plus, sinon que depuis le 7 ou le 9 la rente courait déjà et on touchait les 6 mois en avril ; je ne possède rien qui puisse confirmer ce contrat et ne sais si on me le donnera. Don Martin, m'a dit hier M. Galos, garderait l'imprimé pour toucher les fonds. Je passe de mauvais moments avec tout cela et je pense aussi à l'éventualité du refus de la prolongation (tout me serait égal du moment qu'on ne m'ôterait pas mon salaire). Dans ce cas je me mettrai en route, dût-il faire un temps exécrable. Tout ceci je te l'ai déjà dit dans une lettre précédente. Bien que cette ville me plaise, ce n'est pas un motif suffisant pour abandonner sa patrie¹³.

Goya rappelle à son fils qu'il est l'héritier de toute sa fortune et qu'il a intérêt à ce qu'elle soit bien gérée.

En attendant toutes ces réponses qui tardent à venir en cette fin d'année 1824, Goya, malgré sa situation économique difficile, ne reste pas inactif sur le plan artistique.

Passionné par la lithographie depuis un certain temps et surtout depuis son passage par Paris où il a peut-être pu observer les œuvres françaises et anglaises du récent Salon, il entre en contact avec l'imprimeur de Bordeaux spécialisé dans cet art, M. Gaulon, car il songe à exécuter des planches sur la tauromachie. En même temps, il s'intéresse au lavis sur ivoire en vue de miniatures. Bref, il ne se laisse pas abattre par les soucis financiers et essaie de les compenser par le travail tout en participant à la vie bordelaise dans laquelle l'entraîne, bon gré mal gré, Leocadia.

Les possibilités de distractions et les activités sont nombreuses dans une ville où un libéralisme tolérant est tout à fait admis : on y reconnaît aussi bien l'Église catholique et l'Église protestante, les loges maçonniques ont droit de cité. Les théâtres affichent complet. Le lieu de réunion par excellence est la fameuse chocolaterie de Poch. Goya, qui a de la peine à s'exprimer en français et se trouve fort gêné par sa surdité quasi totale, est sûr d'y rencontrer ses amis espagnols exilés, dont il se fait comprendre à l'occasion par signes ; certains d'entre eux ont pris un métier. C'est le cas de l'écrivain Leandro Fernández de Moratín, devenu maître d'école, et, bien évidemment, de Braulio Poch qui a ouvert sa fameuse chocolaterie où l'on déguste deux sortes de ce breuvage, celui à l'espagnole étant plus relevé, voire épicé.

Parmi les spectacles offerts par Bordeaux, il en est un où convergent les goûts de Leocadia et du peintre : il s'agit du cirque qui va permettre à Goya d'observer et de croquer des scènes étranges. Ainsi dessine-t-il le squelette vivant incarné par Claude Ambroise Siret. Il en est de même pour la tête parlante. La présence d'un dromadaire, d'autres animaux de la ménagerie, le combat d'un taureau et d'une meute de chiens donnent lieu à des lithographies de notre artiste.

Les prouesses d'une écuyère lui inspirent une eau-forte. Dessins et croquis d'éléphants sont créés par la main de Goya. Quant à Leocadia, bonne cavalière, qui s'entraîne dans les manèges bordelais, elle apprécie surtout les exercices d'équitation.

Si Goya se plaît à reproduire des personnages réels sous forme de dessins à la pierre noire et au crayon lithographique, son imagination reste hantée par les êtres chimériques et malfaisants des *Caprices* ou par leurs victimes. C'est ainsi qu'il utilise les mêmes procédés pour faire renaître moines, mendiants, sorcières, vieilles hideuses, jeunes pensives, personnages volants, prisonniers.

Ces résurgences lui sont dictées par sa condition d'exilé et par une sensation de dérégulation. En effet, il a l'impression au début de son séjour bordelais que sa famille restée en Espagne l'a abandonné. Si toute sa reconnaissance va à l'imprimeur Gaulon qui accepte ses premières lithographies et dont il fait le portrait, s'il n'attend pas trop longtemps la prorogation de son congé qui lui est signifiée à la fin de janvier 1825 pour six mois afin d'aller prendre les eaux à Bagnères, il reste sans nouvelles de son fils. Moratín se fait l'écho de l'impatience de son ami dans une lettre à Juan Melón datée de février : « Goya dit ne pas avoir

de nouvelles de sa famille et ne pas savoir les raisons de ce silence, il se dit préoccupé et désirerait que tu te renseignes et lui en dises les motifs. Il se demande aussi pourquoi tu ne lui écris pas directement de temps en temps¹⁴... »

Les amis du peintre doivent faire face à ses exigences et à sa susceptibilité. De plus, Goya charge Moratín de commissions très particulières dont l'écrivain se montre un peu accablé. Il fait part de son agacement au même Juan Melón en date du 10 mars 1825 : « Cet après-midi je dirai à Goya ce que tu me proposes au sujet de l'achat et de la remise de l'autre châle. Tu n'imagines pas à quel point ces courses me jettent dans l'embarras et la confusion, sans compter d'autres commandes qui me parviennent de Bayonne tous les huit jours. La cire à cacheter que je dépense tous les jours, le temps que je prends à faire les paquets, les gouttes de cire brûlante qui me tombent sur les doigts et font des trous à mes culottes. Ajoute à tout cela les allées et venues qu'il me faut faire au bureau des diligences [...]. Je puis te dire que je n'ai jamais eu un mois de mars aussi bousculé. Dieu veuille que cela cesse et que je retrouve ma tranquillité¹⁵... »

Dans cette missive Moratín fait allusion à un achat et à une livraison que Goya lui confie sans doute sans tenir compte des démarches multiples qu'ils entraînent. Mais la connaissance rudimentaire du français et la surdité du peintre le gênent particulièrement dans ses relations avec l'administration.

Avec le printemps, Goya envisage un voyage à Madrid pour revoir les siens et veiller à la gestion de biens qui ont été confiés à son fils et à un ami ou voisin. Il brûle d'impatience à la perspective de retrouver sa patrie. Moratín s'en fait l'écho, non sans inquiétude, auprès de son destinataire habituel, Juan Melón :

Goya, malgré ses soixante-dix-neuf Pâques fleuries et ses infirmités ne sait ce qui l'attend ni ce qu'il veut. Je l'exhorte à rester tranquille jusqu'à la fin de son congé ; il aime la ville, la campagne, le climat, la nourriture, l'indépendance, la tranquillité dont il jouit. Depuis qu'il est ici, il n'a eu aucun des maux qui l'incommodaient là-bas [...] et pourtant toujours il se met dans la tête qu'il a beaucoup à faire à Madrid, et si on le laissait faire, il se mettrait en chemin sur une mule ombrageuse avec son bonnet, sa capote, ses étriers en bois de noyer, sa gourde et sa besace¹⁶...

Goya a-t-il trop travaillé à Bordeaux ou les préoccupations l'ont-elles tourmenté à l'excès ? Au mois de mai 1825, il tombe gravement malade et doit interrompre toute activité. Les médecins font une description clinique de son affection fort alarmante en date du 29 mai pour justifier aux yeux du roi Ferdinand VII une nouvelle demande de congé beaucoup plus longue :

Nous, les susdits docteurs en médecine certifions que don Francisco Goya, âgé de quatre-vingts ans et peintre de Sa Majesté catholique se trouve atteint de paralysie de la vessie [...] parmi les causes qui ont provoqué cette maladie, il en est une essentielle et visible qui, ayant affecté les sens de l'ouïe et de la vue, a rendu aussi les fibres de la vessie rigides et partant moins susceptibles d'être stimulées et avec l'affaissement dû à l'âge entraîne des conséquences aussi funestes que le durcissement [...] de la vessie et une tumeur volumineuse du périnée, ce qui annonce malheureusement une maladie incurable et que le patient se trouve actuellement dans l'impossibilité absolue de faire quelque exercice. C'est pourquoi nous avons rédigé le présent rapport afin qu'il soit utilisé par qui de droit¹⁷...

La traduction en espagnol de ce document a été terminée le 20 juin.

Le fils de Goya, Javier, a fini par sortir de son silence et de son indifférence à la faveur de la maladie de l'artiste. Il a dû faire usage d'un précédent certificat médical pour s'adresser au souverain espagnol, en date du 21 juin.

Après avoir évoqué le traitement subi par son père, il continue sa lettre en ces termes :

Il [son père] se voit dans la nécessité de se mettre en chemin pour retourner dans notre ville, en vertu de l'expiration des deux délais accordés par Votre Majesté. Cependant l'état critique de sa santé, comme en fait foi le certificat ci-joint, ne lui permet pas de risquer sa vie dans un voyage long et pénible. Il supplie donc Votre Majesté de bien vouloir proroger son congé d'un an afin qu'il reste en France, surveillé et soigné par les dits médecins et qu'il recouvre ainsi un état de santé moins pénible, étant donné son âge avancé, et il attend cette faveur du cœur paternel de Votre Majesté¹⁸...

Javier, qui ne se signale pas par son caractère affectueux ni désintéressé, ne tient sans doute pas à voir revenir son père qui pourrait remettre en cause les donations qu'il lui a faites avant son départ. Effectivement, malgré les pathologies énumérées dans le rapport médical peut-être un peu complaisant, Goya semble se remettre assez rapidement. Moratín, dans une lettre du 16 juin à Manuel García de la Prada, affirme que son ami a failli mourir, puis le 26 il écrit sur un ton badin à son destinataire habituel, Juan Melón : « Goya a échappé cette fois-ci à l'Achéron avare ; il est très fier et peint à toute allure et sans jamais rien corriger de ce qu'il exécute¹⁹... »

Par cet acharnement au travail, Goya manifeste autant son désir de rattraper le temps perdu que celui d'oublier la mort récente en exil d'un de ses plus vieux amis et qui plus est beau-père de son fils, Martin Goicoechea.

De son côté, le roi Ferdinand VII s'empresse de répondre à la demande de Javier et, le même 26 juin, il ordonne au chef de sa maison de faire parvenir une réponse favorable. Celle-ci est effective le 4 juillet : « D'après le certificat que fournit l'intéressé sur son état de santé ébranlé et considérant que ses quatre-vingts ans l'empêchent de pouvoir jouer son rôle au service de Votre Majesté, il estime qu'il mérite la faveur sollicitée²⁰... »

Le 17 juillet, une autre missive de Moratín à son ami Melón est on ne peut plus rassurante : « Goya est en bonne santé²¹... »

La peinture n'est plus sa préoccupation essentielle. C'est encore la lithographie qui mobilise son énergie renaissante. Un de ses premiers biographes, Matheron, explique précisément la façon très technique dont il s'y prenait, et qui n'était pas de tout repos pour un artiste de cet âge :

L'artiste exécutait sa lithographie sur son chevalet, la pierre posée comme une toile, il maniait ses crayons comme des pinceaux, sans jamais les tailler. Il restait debout s'éloignant et se rapprochant à chaque instant pour juger de l'effet. Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise, uniforme, et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer, ici une tête, une figure, là un cheval, un taureau. Le crayon

revenait ensuite pour renforcer les ombres [...] ou pour indiquer les figures et leur donner le mouvement²²...

Il semble appliquer les mêmes principes à des portraits comme celui de l'imprimeur Gaulon que nous avons déjà signalé :

Il fit aussi sortir d'une teinte noire du fond, sans aucune retouche, un curieux portrait [c'est le portrait de M. Gaulon qui a imprimé tous les dessins lithographiques de Goya]. On rirait peut-être si je disais que les lithographies de Goya ont toutes été exécutées à la loupe. Ce n'était pas en effet pour faire fin ; mais ses yeux s'en allaient²³...

Les effets de sa dernière maladie n'ont pas amélioré sa vue et depuis longtemps les lunettes ont fait leur apparition dans ses autoportraits. Mais il a conservé une habileté sans pareille.

Il reprend certaines planches des *Caprices* pour les transformer en lithographies, comme les dix qui paraissent à Paris cette année-là, grâce à ses bonnes relations dans la capitale. Mais l'œuvre majeure est évidemment la série intitulée *Les Taureaux de Bordeaux*.

Goya élabore quelques-unes de ces estampes à partir d'eaux-fortes éditées dix ans plus tôt et acquiert une réelle maîtrise dans le maniement du crayon et du grattoir. Non sans nostalgie, il tient à y célébrer les prouesses du *Mexicain Ceballos combattant monté sur un autre taureau*, *La ténacité de Martíncho*, autre torero de l'époque. Mais Goya est aussi frappé par des drames liés à la tauromachie, comme *La mort de l'alcalde de Torrejón*, qui connaît un sort semblable à celui du *Picador enlevé sur les cornes d'un taureau*. Goya, dans la légende de cette planche intitulée *Bravo Toro*, semble hésiter entre un éloge du picador sacrifié et celui de l'animal courageux et sauvage à la fois (comme en témoigne le sens ambigu de l'adjectif *bravo*).

Dans cette scène, comme dans la précédente, Goya souligne le désordre et le désarroi tant chez les picadors arrivant au secours de la victime que dans la foule qui déborde des barrières.

En marge de la série tauromachique, entre 1824 et 1825, Goya reprend les sujets de la *maja*, du « joueur de guitare » qui l'avaient tant inspiré dès sa jeunesse. Ainsi, dans une lithographie intitulée *Danse espagnole*, le *Vito* : une *maja* tenant un éventail exécute des pas de la fameuse danse andalouse endiablée du *vito* accompagnée par un guitariste, entourée par la foule. L'artiste reprend en outre la forme pyramidale qu'il se plaisait à donner à des œuvres déjà anciennes comme *L'Aveugle à la guitare*.

À l'automne 1825, il déménage pour s'installer au 10 rue de la Croix-Blanche et, le 30 octobre, Moratín décrit minutieusement la nouvelle demeure à son ami Juan Melón : « Goya a fait l'acquisition d'une petite maison très bien située, exposée au nord et au sud, avec son jardinet : maison unique et toute neuve où il se trouve très bien [...]. Doña Leocadia avec son intrépidité habituelle, parfois profère des jurons, parfois s'amuse. La Mariquita [surnom affectueux de Rosario] jacasce déjà en français comme une vraie pie, coud et gambade avec quelques

petites Françaises de son âge²⁴... »

Ajoutons pour plus de précision que la demeure louée par Goya est une échoppe qui ne comporte pas d'étage et qu'elle jouxte deux maisons semblables.

Pour la petite Rosario, le peintre forme de grands projets, car l'enfant est douée à la fois pour le dessin et le piano. Comme la tentative pour l'envoyer à Paris faire des études a échoué, il l'initie lui-même au dessin, avant de la faire entrer dans une école spécialisée ouverte à Bordeaux par le peintre Antoine Lacour. Plus tard, cet artiste, archéologue à ses heures, se consacrera à l'étude des monuments de Paris et de Bordeaux.

Goya ne tient pas rigueur au silence de Ferrer sur l'avenir de Rosario et lui adresse quelques travaux personnels par l'intermédiaire d'un voyageur se rendant à Paris, en date du 6 décembre 1825 :

Je vous ai fait parvenir un essai de lithographie représentant une course de taureaux pour que vous et votre ami Cardano le voyiez, et si vous estimez qu'il vaut la peine de vous en expédier d'autres, je vous enverrai ce que vous voudrez ; ce que j'écris, je l'ai fait imprimer et comme je n'ai pas de nouvelles, je vous supplie à nouveau de me prévenir car j'en ai fait trois autres de la même dimension et sur des sujets de tauromachie²⁵...

Goya souhaite diffuser ses lithographies dans la capitale, mais apparemment il y a un malentendu avec Ferrer qui aurait préféré disposer de la série des *Caprices*, dont la notoriété était assurée, d'où la nouvelle missive circonstanciée du peintre à son ami le banquier, en date du 20 décembre :

Ce que vous me demandez à propos des *Caprices* ne peut se faire, car les plaques, je les ai cédées au roi il y a plus de vingt ans, de même que les autres œuvres gravées qui se trouvent dans la Chalcographie de Sa Majesté, et malgré cela j'ai fait l'objet d'accusations de la part de la Sainte Inquisition. Je ne les aurais pas copiées car j'ai de meilleures occasions actuellement de les vendre plus utilement²⁶...

À défaut des *Caprices*, et devant la réticence de Ferrer au sujet des planches sur la tauromachie, Goya cherche à lui proposer des œuvres d'un autre genre : « L'hiver dernier j'ai peint sur ivoire et possède une collection de près de quarante essais [...] ce sont des œuvres qui se rapprochent davantage des pinceaux de Velázquez que de ceux de Mengs²⁷... »

Goya se réclame d'une tradition plus espagnole et se souvient que l'inspiration de Velázquez avait guidé ses premiers essais dans la copie gravée. Il estime que le néoclassicisme du peintre allemand Mengs est tombé en désuétude et que ces nouveaux « essais » sont plus susceptibles de plaire. Il termine en évoquant sa santé chancelante et ses moyens financiers réduits, comme pour apitoyer un futur mécène éventuel :

Excusez cette mauvaise écriture, car je n'ai ni vue ni force, ni plume ni encrier, je manque de tout, mais j'ai de la volonté à revendre. D'un mois sur l'autre je prends la plume pour Paco qui est le seul à qui j'aie écrit en Espagne²⁸...

Paco désigne-t-il familièrement son fils Javier (doté aussi du prénom de Francisco, François ou Paco) qui ne lui écrit pas souvent ?

Goya est impatient d'avoir des nouvelles de Madrid et, lorsqu'il a vraiment recouvré la santé, il envisage un voyage dans son pays. Trois motifs le poussent à entreprendre ce déplacement qu'il a projeté pour le printemps : d'une part la nostalgie évidente du pays natal et le désir de revoir son fils Javier et, surtout, son petit-fils Mariano, pour lequel il a toujours nourri une tendresse particulière et, d'autre part, l'intention d'entreprendre des démarches en vue de sa retraite de peintre du roi. Le 30 mars 1826, il atteint l'âge de quatre-vingts ans et voit arriver l'expiration de son troisième congé.

En date du 7 mai, Moratín communique à son ami Juan Melón, entre autres nouveautés : « Le voyage de Goya aura lieu dans trois ou quatre jours, organisé comme tous les précédents ; il part seul et mécontent des Français. S'il a la chance de ne pas avoir d'ennuis en chemin, tu pourras le féliciter à son arrivée, et s'il n'arrive pas, ne t'en étonne pas, car au moindre petit malaise, on peut le trouver raide dans un coin d'auberge²⁹... »

Goya ne tient pas compte de l'inquiétude justifiée de son ami et se met en chemin. Il parvient heureusement à destination et, dès le 30 mai, il présente au roi sa demande de congé définitif :

J'ai quatre-vingts ans. Pendant cinquante-trois ans j'ai été au service des augustes parents et du grand-père de Votre Majesté, après que Mengs m'eut fait venir de Rome ; mon âge, mes infirmités et les médecins m'ont obligé à venir en France pour rétablir ma santé ébranlée ; j'y ai en partie réussi. Bien que les médecins m'aient affirmé qu'ils me guériront de mes maux de tête, j'ai préféré, alors que s'achève mon congé, venir me prosterner aux pieds de Votre Majesté comme son fidèle serviteur pour la supplier de daigner m'accorder ma retraite avec les honoraires dont je jouis, ou ceux qui seront au gré de Votre Majesté, afin de profiter du climat, de la nourriture et des bains qui m'ont tant soulagé, si la bonté de Votre Majesté m'octroie cette faveur³⁰...

Ferdinand VII sait que Goya relève de maladie, ou bien il ignore que son peintre n'a fait aucune saison à Bagnères, ou bien il passe sur le mensonge de Goya, et sa réponse positive ne tarde pas. La demande du peintre est présentée au souverain par l'intendant de sa maison qui répète à Sa Majesté les motifs évoqués par Goya, les mérites de l'artiste ne justifiant pas complètement cet agrément : « Quant à ce qui est du salaire accordé pour la retraite, il lui paraît que bien considérées ses nombreuses années de service, on lui est redevable des 50 000 réaux dont il jouit actuellement, car son âge avancé laisse supposer qu'il ne profitera pas longtemps de cette faveur pour des raisons naturelles³¹... »

Goya est donc autorisé à regagner la France « afin d'y prendre à nouveau les bains et le grand air si favorables à sa santé³² ».

Pendant son séjour très bref à Madrid, Goya n'a guère eu le temps de reprendre le pinceau. En revanche, il a accepté que Vicente López fasse son portrait. Mais l'octogénaire est déçu et reproche à cet artiste de la nouvelle génération, auteur notamment de portraits d'apparat du roi Ferdinand VII, son

académisme. Il oppose un refus à ce peintre qui lui offrait de modifier le tableau. On ne sait rien des relations avec les siens pendant ce séjour, mais Goya est de retour à Bordeaux en juillet, apaisé ; et il peut toucher la somme habituelle de ses honoraires, ce qu'il était loin d'espérer.

1. *Diplomatario*, À Gabriel Ramiro.
2. *Ibid.*, À Ferdinand VII d'Espagne.
3. *Ibid.*, Du majordome du palais au grand chambellan.
4. *Ibid.*, De Moratín à Juan Melón.
5. *Diplomatario*, Lettre en français dans le texte.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, De Moratín à Juan Melón.
8. *Epistolario*, L. Fernández de Moratín, *op. cit.*
9. *Diplomatario*, À Joaquín Ferrer.
10. *Ibid.*, Au roi Ferdinand VII.
11. *Ibid.*, À la duchesse de San Fernando.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, À Francisco Javier Goya.
14. *Ibid.*, De Moratín à Juan Melón.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, De Lafarque Dopude et d'Oliveira, médecins.
18. *Ibid.*, De Francisco Javier de Goya à Ferdinand VII.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, Le grand chambellan.
21. *Ibid.*, De Moratín à Juan Melón.
22. L. Matheron, *Vie de Goya*, *op. cit.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid. Diplomatario*, De Moratín à Juan Melón.
25. *Ibid.*, À Joaquín Maria Ferrer.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, De Moratín à Juan Melón.
30. *Ibid.*, À Ferdinand VII d'Espagne.
31. *Ibid.*, De l'intendant de la maison du roi à Ferdinand VII.
32. *Ibid.*

Les dernières années à Bordeaux

Durant son séjour à Madrid, Francisco Goya a pensé à de futurs sujets de dessins, notamment celui de la capture du bandit espagnol Maragato dont il avait fait naguère un tableau, et il en commence les esquisses. On ne sait s'il est resté quelque temps dans la famille de son fils qu'il était pourtant impatient de revoir. En tout cas, il regagne Bordeaux en bonne santé, dès le mois de juillet 1826, comme en témoignent une fois de plus les lettres le 30 octobre de son ami Moratín à Juan Melón.

Lorsque s'ouvre l'année 1827, Goya déménage de nouveau, malgré les rigueurs de l'hiver dont parle Moratín et qui ne laissent pas de lui inspirer de l'inquiétude sur la santé de son ami. Ainsi, écrit-il le 28 janvier, à son destinataire habituel, Juan Melón : « Je n'ai pas vu Goya ces jours-ci, qui ont été troublés en raison de la neige et du gel. Mais je me rappelle les avoir entendus parler de couvertures qu'ils ont reçues. Je m'étonne que Leocadia ne t'ait pas écrit. De la part de Goya ce n'est pas surprenant, car il a vraiment beaucoup de peine à écrire une lettre¹. »

Le peintre est non seulement complètement sourd, mais sa vue a baissé considérablement lors de sa récente maladie, et il charge souvent sa compagne de sa correspondance. Dans le cas présent, il est vraisemblablement occupé par sa nouvelle installation, car il a loué une échoppe au 13 de la rue Saint-Seurin à proximité de la basilique du même nom.

Dans ce quartier agréable, il dispose d'une chambre haute et d'une chambre basse, et peut observer de sa fenêtre les filles de joie qui sortent des cabarets et guinguettes aussi bien que le passage des religieux des nombreuses congrégations avoisinant l'église Saint-Seurin. Il trouve matière à croquer sous forme d'esquisses ces personnages dans leur variété.

Pendant qu'il se livre au plaisir du dessin, Leocadia est occupée à essayer de vendre des propriétés de sa propre famille, situées en Navarre, sa région d'origine. Elle se rend le 8 février 1827 au consulat espagnol de Bordeaux qui consigne cette entrevue en ces termes : « Laquelle [Leocadia] expliqua qu'en tant qu'héritière de son père don Francisco Zorrilla et de son frère don Ventura Zorrilla, les deux cinquièmes d'une maison et propriété situées dans le village de Sangrises, dans la vallée de Carranza, lui reviennent dans les droits féodaux. D'accord avec son mari qui interviendra en cas de besoin et est prêt à donner son accord, elle a décidé de vendre ou de céder à don Manuel de la Torre, un autre des cohéritiers, et à sa juste valeur, les deux cinquièmes de ces biens²... »

Elle trouve à Madrid quelqu'un pour la représenter et se charger de l'opération. Le bénéfice qu'elle souhaite en retirer lui permettra de vivre dans l'aisance.

Quant à Goya, il se prétend moins attaché aux biens matériels. Il se rapproche de la religion, fréquente les églises, cesse d'éreinter les clercs dans des dessins caricaturaux, comme il le laisse entendre à Francisco Núñez, le 30 mars, jour de ses quatre-vingt-un ans :

Le peu d'argent que j'ai à ma disposition me donne le champ libre pour fuir les vanités du Monde et m'attacher à ces vertus chrétiennes qui ne coûtent pas à celui qui les professe. Voilà comment je vis et comment j'ai l'intention de continuer à vivre jusqu'à ce qu'un jour survienne la camarde et que j'en finisse avec cette bagatelle qui s'appelle vie³...

L'impression de désenchantement qui se dégage de ces lignes n'est que relative, car il tient au salaire qui lui est versé pour sa retraite. Il se constitue une sorte de rente sous la bienveillante direction du banquier de Bordeaux Jacques Galos, chargé de l'administration de ses biens, dont il a réalisé le portrait l'année précédente.

Le renoncement de Goya aux biens de ce monde n'est donc qu'apparent. Il continue à fréquenter ses compatriotes et pas seulement des exilés : de ses relations fait partie Juan Bautista de Muguiro apparenté aux Goicoechea, négociant qu'il représente à sa table de travail avec l'encrier et les plumes, vêtu d'un costume austère. Justement le peintre compte profiter d'un voyage de son modèle à Madrid pour se rendre dans la capitale espagnole et, cette fois-ci, semble-t-il, exclusivement pour revoir sa famille.

Lors de ce séjour, accompli l'été, Goya a la joie de retrouver son petit-fils Mariano qui est devenu un jeune homme de vingt et un ans, et le grand-père attendri n'hésite pas à reprendre le pinceau. Il le représente en costume et lavallière sombres sur lesquels se détache la chemise blanche, et attache une attention particulière au regard profond et plutôt mélancolique, qui peut surprendre, car le jeune garçon a la réputation, au dire de Jeannine Baticle, d'être « assez batailleur et fort indiscipliné⁴ ». Mais le romantisme de l'époque ne combine-t-il pas ces deux aspects contradictoires ?

Il revoit aussi l'artiste valencien Estève et fait son portrait pour rendre hommage à son talent de graveur qu'il a encouragé et qu'il lui reconnaît.

Manifestement, sa famille bordelaise lui manque car, le 13 août, il écrit l'unique lettre adressée à Leocadia depuis le début de leur relation pour s'enquérir sur un ton familial et amical, mais sans utiliser le tutoiement, de la santé de Rosario et des nouvelles de ses amis Moratín et Silvela.

Peu de temps après il regagne Bordeaux et s'apprête à déménager une nouvelle fois pour s'installer avec Leocadia et Rosario, cette fois définitivement, au 39 rue des Fossés-de-l'Intendance, au troisième et dernier étage de l'immeuble. Il y retrouve deux Espagnols exilés, José Manuel Irigoyen, et surtout Pío de Molina, ancien maire de Madrid pendant la période libérale, et se lie d'amitié avec eux.

Outre le portrait du second, il exécute aussi pendant cette ultime période de l'année 1827 celui d'un ami commun à Moratín et lui, un certain don Manuel García de la Bleda, en redingote à boutons dorés et caressant un petit chien.

Il se prend également d'amitié pour frère Juan Fernández de Rojas, un moine libéral admirateur de Jansénius et de Voltaire, et réalise son portrait.

Le dernier portrait de Goya est celui de la fameuse *Laitière de Bordeaux*, au visage pensif et expressif, qui évoque à la fois l'image nostalgique de la *manola* de

jadis et une scène de la rue à laquelle il assiste depuis la fenêtre de son troisième étage : le passage matinal et quotidien des laitières sur leurs charrettes tirées par des ânes. Selon le grand critique d'art Eugenio d'Ors, Goya aurait prêté à ce visage les traits de Rosario Weiss, mais la ressemblance n'est pas prouvée. Ce qui frappe également dans ce tableau, c'est la gaieté légère des coloris bleus et verts : dernière note joyeuse d'un artiste qui laisse bientôt le pinceau pour le crayon.

L'année 1827, en effet, est extrêmement féconde en ce qui concerne les dessins de Goya, et les Albums G et H voient le jour grâce à la diligence de l'imprimeur Gaulon.

La première série est exécutée au crayon noir gras et des légendes figurent au pied de chaque image dont les thèmes sont empruntés indifféremment à la fantaisie et à la réalité.

Il reste hanté par les visions mêlées de démons, dont se nourrit son imagination, et de personnages observés lors de son existence espagnole. C'est ainsi que dans une planche au double titre de *Le Chanteur aveugle ou le Guitariste parmi les démons*, il ressuscite une fois de plus le personnage populaire déjà immortalisé par Velázquez à côté de démons sur la présence desquels on s'interroge encore. Dans une autre estampe, *Maja sur fond noir*, il associe de façon insolite cette riante image de jeune femme du peuple à des spectres.

Goya fait alterner ces images du passé avec celles de sa vie en France. Les scènes de rue à Bordeaux voisinent alors avec les faits divers qu'il a pu lire dans les journaux locaux. Ainsi, l'exécution d'un bandit, en juin 1827, suggère à l'artiste deux dessins sous la rubrique *Châtiment français*, qui désigne la guillotine.

Goya aurait pu faire partie du public qui assistait à ces supplices, car l'un des dessins représente un condamné dont la chemise relevée découvre les épaules nues, tandis qu'une main lui touche doucement la nuque comme pour vérifier le meilleur moyen de procéder à la décapitation : vision sarcastique de cette cruauté supplémentaire.

Ailleurs, Goya nous invite à assister à une rixe entre soldats avec cette légende laconique qui souligne ironiquement l'inutilité de la confrontation : *Qui vaincra ?*

Cette interrogation désabusée laisse place à la certitude dans cette représentation d'un vieillard à longue barbe blanche qui s'appuie sur une canne et dont la déchéance apparente est compensée par la légende pleine d'espoir : *J'apprends encore*. Oui, Goya, qui renâcle tant pour se déplacer au bras du jeune peintre Brugada dans les rues de Bordeaux, a lui aussi la satisfaction de mettre en pratique un savoir acquis sur le tard, la lithographie. C'est une revanche qu'il prend sur l'âge.

L'Album H est dépourvu de légendes et Goya laisse au spectateur le soin de la réflexion. Ainsi en est-il de la vision d'un prisonnier à moitié nu : suscitera-t-elle la pitié ou l'approbation d'une justice répressive ? Ailleurs, un soldat blessé et seul appuyé contre un arbre, des moines aux mains attachées rappellent les horreurs représentées par l'artiste dans *Les Désastres de la guerre*.

Les religieux que Goya voit passer depuis sa demeure ne lui inspirent plus la réprobation qu'il avait exprimée dans ses *Caprices* d'antan. Il les dépeint sans

dérision, dans leurs occupations normales ou plus profanes, mangeant, chantant en procession, jouant de la guitare, et assistant des condamnés à mort. Sans doute fréquente-t-il davantage les hommes d'Église car il sent sa fin approcher.

Mais il n'en continue pas moins à élaborer minutieusement les esquisses que lui inspirent les phénomènes observés lors des foires de Bordeaux qui se tiennent deux fois par an, qu'il s'agisse du serpent géant ou crocodile, du squelette vivant, ou du chien volant. Rien n'échappe à son crayon.

Il s'attendrit en représentant une jeune fille agenouillée glissant un sourire au dessinateur à l'arrière-plan, figure où l'on a voulu voir l'image toujours présente de Rosario.

Grâce à sa fréquentation de l'anatomiste célèbre Laffarque qui l'avait assisté lors de sa récente et grave maladie, Goya, toujours curieux de tout, a acquis des connaissances sur les gestes et attitudes des fous, et peut-être a-t-il visité le fameux asile de Saint-Jean de Bordeaux. L'Album H contient quelques dessins sur les malades de cet établissement.

On peut y voir notamment la représentation d'un homme béat, perdu dans ses pensées, qui ne se rend pas compte de sa captivité, un autre en plein délire, qui pousse des hurlements, un autre écrasé par son casque de papier, un autre qui est parvenu à glisser sa tête et son long bras hors des grilles de sa cage. Goya a étudié les gestes cliniques de ces patients exceptionnels.

Dans les journaux de l'époque, un fait divers daté de 1825 a attiré son attention, celui d'un homme sain d'esprit qui a intenté un procès à l'asile où il a été injustement enfermé et traité contre sa volonté. C'est ainsi qu'est né le dessin intitulé : *Fou par erreur*.

Goya, comme s'il sentait que ses jours étaient comptés, a travaillé en cette année 1827 avec acharnement sur des œuvres, dont malheureusement peu nous sont parvenues, en faisant une part de plus en plus large au dessin, au détriment des portraits. La lithographie est devenue sa passion.

Lorsque s'ouvre l'année 1828, il poursuit sa tâche et réintroduit le dessin dans sa correspondance avec ses rares intimes, car la mort ou l'éloignement ont frappé autour de lui.

Leocadia et Rosario ne lui suffisent plus, et il réclame sa famille directe restée à Madrid. Son fils lui écrit plus fréquemment. Javier a dû annoncer à son père un voyage de sa femme et de Mariano, si l'on en juge par la lettre de Goya datée du 17 janvier 1828 : « Cher Javier, ta dernière lettre me donnait des nouvelles de Gibraltar de tes voyageurs, et elle m'a rempli de joie. J'ai passé la journée à la lire et tu recevras la mienne un peu en retard⁵... »

Il en profite pour réclamer une nouvelle fois la présence des siens à Bordeaux dans les plus brefs délais :

La seule chose qui importe, c'est qu'ils viennent ici passer quelques années, et toi, quand tu le pourras. J'en serai très content et ne me déplacerai plus pour vous voir. Je suppose, comme il se doit, que vous passerez avec moi tout le temps de votre séjour à Bordeaux, avec aller et retour à Paris, du moins c'est ainsi que je me l'imagine. Je suis en train de tout préparer pour vous accueillir et vous loger. Il faut

que tu me préviennes à temps lorsque vous quitterez Barcelone. Tu fais tout cela avec minutie et rien ne t'échappe⁶...

On suppose que Javier a fait miroiter à son père un séjour de sa famille à Bordeaux sans vraiment fixer de date, mais le vieux peintre se prend à rêver à cette perspective, d'autant plus que la détérioration de sa santé ne lui permet plus de se rendre à Madrid. Dans la suite de cette missive, pour mieux les attirer, il leur rappelle les dons qu'il leur a faits, auxquels le fils ne peut être insensible, en raison de la cupidité de son caractère âpre au gain : « Tu le sais bien, ce que nous possédons chez Galos, tout vous appartient⁷... »

Apparemment, il ne réussit pas à les faire venir. Le 12 mars suivant, il exprime dans une autre lettre à son fils une certaine déception et évoque le séjour obligé auprès de lui des siens, non seulement parce que la vie en province est moins coûteuse, mais encore parce que son petit-fils serait appelé à circuler entre Paris et Bordeaux pour un travail qui n'est pas précisé : « J'ai reçu ta lettre du 3 mars et je vois que tu as bien raison de regretter la décision de tes voyageurs. Mais j'espère que nous obtiendrons qu'ils aillent à Paris puis restent ici assez longtemps, car cette ville est plus adaptée à ce dont a besoin Mariano. Et puis, que vont-ils faire là-bas ? Il te faut venir ici, vous dépenserez moins [...]. J'assumerai vos frais ici et à Paris, car tu sais ce que possède Marianito chez Galos, et l'autre soir je suis allé tirer l'argent d'une mensualité et lui demander ce qui manquait pour que la rente se monte à 12 000 réaux. Il m'a répondu qu'il manquait 3 000 francs, ce que j'ignorais. Si toi, qui es si curieux de tout, le savais, regarde dans tes papiers. J'attends leur arrivée et pense qu'ils me préviendront par lettre⁸... »

Goya fait son possible pour attirer Gumersinda et Mariano, et éventuellement son propre fils en promettant une rente consistante à son petit-fils. Ce dernier argument a-t-il joué pour hâter leur venue ?

Le 26 mars enfin, le peintre fait part à son fils de son impatience à l'annonce de l'arrivée imminente de sa bru et de Mariano, et lui indique qu'il a constitué une rente perpétuelle de 12 000 réaux par an pour son petit-fils et ses descendants.

À la fin seulement de sa lettre, il avoue se remettre d'une maladie récente, et, dit-il : « L'amélioration, je la dois à Molina qui m'a dit de prendre de la valériane en poudre, et je suis très content que cette amélioration me permette de recevoir mes voyageurs bien-aimés⁹... »

En réalité, Goya se garde de révéler la gravité de son état de santé, consécutive à une légère attaque dont il vient d'être victime. Gumersinda et Mariano arrivent le 28 mars, tandis que Javier prend prétexte de ses nombreuses occupations pour différer son départ pour Bordeaux.

Le 1^{er} avril, au cours du déjeuner familial, Goya est pris d'un malaise et doit s'aliter. Il écrit ou fait écrire pour la dernière fois à son fils ces quelques lignes qui se veulent rassurantes :

Tout ce que je puis te dire est que tant de joie m'a rendu un peu malade et je suis au lit. Dieu veuille que je te voie quand tu viendras les chercher [Gumersinda et

Mariano] pour que ma joie soit complète. Adieu. Ton père¹⁰.

Il insère dans cet ultime message un certificat de vie demandé par Javier. Le lendemain, il se réveille paralysé du côté droit : est-ce l'émotion d'avoir retrouvé sa bru et son petit-fils, la déception de ne pas avoir revu Javier ?

Son état ne cesse de se dégrader pendant les quelques jours qu'il lui reste à vivre. Il est entouré par ses deux familles, Leocadia et ses enfants, Gumersinda et Mariano, et par ses plus fidèles amis, entre autres Pio de Molina, l'ancien *alcalde* (maire) de Madrid en exil, dont il avait fait l'année même le portrait, son dernier portrait, avec une palette qui privilégiait les tons raffinés de gris, l'intimité et la sobriété. Est présent aussi le jeune artiste Brugada qui lui offrait encore récemment son bras pour de brèves promenades à travers Bordeaux.

C'est lui qui est chargé de dessiner la silhouette et le visage du défunt le 16 avril suivant. Ce jour-là, le consul d'Espagne à Bordeaux se rend à son domicile, comme il le dit lui-même, « où j'ai trouvé don Mariano petit-fils du défunt, en compagnie de doña Gumersinda de Goicoechea, belle-fille du défunt, et lorsque je leur ai communiqué l'objet de ma visite, ils me firent conduire à la chambre où se trouvait la dépouille mortelle de don Francisco de Goya y Lucientes [...]. Les parents susdits, interrogés par moi sur l'héritage en effets, biens et autres objets [...] me répondirent en présence de don Bernardino de Asnati [autre ami libéral exilé de Goya] et de don José Pio de Molina, qu'il n'avait rien laissé, car il vivait avec doña Leocadia de Zorrilla à qui appartenaient les meubles et la chambre¹¹... ».

Le document porte les signatures des susdits, et le 16 avril l'acte de décès est rédigé au consulat de Bordeaux, d'après les déclarations conjointes de Pio de Molina, « propriétaire résident ici et Romualdo Yáñez, commerçant demeurant au 36 rue de Tourny, témoins adultes qui ont signé le dit procès-verbal¹²... ».

Selon sa volonté, Goya est revêtu de l'habit brun des Minimes de Saint-François-de-Paule, son patron, et ses obsèques ont lieu en l'église Notre-Dame en présence des deux familles. Il est inhumé aux côtés de son ami don Martín de Goicoechea, le beau-père de son fils, dans le cimetière des Chartreux.

Avant de gagner Bordeaux d'où il était absent lors des obsèques de son père, Javier, en homme pratique, réunit l'acte de naissance et le testament de 1811, rédigé par le défunt et sa femme Josefa Bayeu, pour en tirer copie et les faire certifier par le notaire du roi et, dès le 17 avril 1828, le consul français appose sa signature à ces documents.

De son côté, Leocadia écrit le 28 avril à Moratín, l'ami fidèle de Goya, installé à Paris, pour lui raconter par le menu les circonstances et les suites de son décès :

Il a duré treize jours ; il nous reconnaissait tous [...]. Il voulait faire son testament, disait-il, en notre faveur, et sa belle-fille répondit qu'il l'avait déjà fait. Ensuite, tout était confus, car sa faiblesse l'empêchait de comprendre un minimum de ce qu'il disait [...] il est mort dans la nuit du 15 au 16 avril à deux heures du matin Molina et Brugada ont assisté à sa fin, et moi j'étais encore dans la chambre deux minutes avant, mais à partir de minuit les forces m'ont manqué pour m'approcher du lit, en raison des râles très sonores qu'il émettait [...]. Molina est parti le 19 pour Madrid, et

c'est lui qui s'intéresse à notre sort et se charge de savoir s'il y a quelque chose dans le testament, et il devait parler à son fils. Celui-ci a vu Molina à Bayonne car il pensait retrouver son père vivant¹³...

Les démarches de Molina en faveur de Leocadia n'ont pu s'effectuer, les deux protagonistes s'étant croisés à Bayonne. La compagne de Goya poursuit sa lettre en évoquant des visites de Javier, au cours desquelles il lui fait part de décisions qui montrent le peu de considération qu'il a pour elle :

Javier Goya est venu me voir trois fois, et après avoir pris les couverts d'argent, fusil à répétition et pistolet, il m'a demandé quels comptes possédait son père puis m'a dit : « Comme vous vous trouvez à l'étranger, au cas où vous souhaiteriez retourner au pays, voici un billet de mille francs, et les vêtements et meubles sont à vous. » Voilà quel est mon sort, mes amis, la maison est payée jusqu'à la fin de ce mois. Je l'ai quittée, car Molina m'a dit que j'éviterai la douleur consécutive à la préparation de l'enterrement. Je cherche une demeure. Et pendant ce temps, j'ai le plus grand désir d'avoir de vos nouvelles. Profonde est ma tristesse mais je suis entourée par les amis. Aujourd'hui les enfants [la famille de Goya] partent pour Madrid. Je ne peux en dire plus. Bon souvenir de la pauvre Rosario¹⁴...

Leocadia se sent délaissée et n'a pas encore trouvé un logement adapté à ses moyens économiques plus réduits lorsqu'elle écrit à nouveau à Moratín en date du 13 mai 1828. Elle essaie de faire jouer des relations de son ex-beau père, le négociant allemand Weiss, et demande conseil à ce sujet à l'écrivain :

Je souhaiterais savoir ce qu'est devenu M. Hooger, qui a été secrétaire de lord Wellington, lorsque ce dernier était ambassadeur à Paris [...] il y a longtemps qu'il a épousé la gouvernante des enfants de lord Wellington et les a installés aux Pays-Bas [...] comme les voyages sont la source de mille accidents inattendus, votre ami Melón pourrait connaître cette personne, lui adresser cette lettre ci-jointe et savoir son adresse. En effet, lors de ses multiples séjours à Madrid, il a été l'objet dans ma maison de mille attentions (car il était allemand comme mon beau-père, et nous a offert bien des choses, en nous disant : « Qui sait si un jour votre famille peut avoir besoin de quelque chose. J'y répondrai toujours »). Ma discrétion ne m'autorise pas à lui rappeler la lettre de change que je lui ai fait parvenir à Santander et mille autres choses.

C'est un homme d'éducation et de talent, cela suffit, et comme il ne peut imaginer même par la pensée ma triste situation, peut-être pourrait-il être très utile à Guillermo qui l'aimait beaucoup, dans le cas où celui-ci voyagerait¹⁵...

Leocadia explique à son interlocuteur la nécessité pour son fils de voyager, « car il est las de Bordeaux où l'on gagne peu ; mais il ne perd pas son temps, apprend beaucoup, car il est dans le meilleur atelier, situé en face du jardin public¹⁶ ».

Puis elle insiste sur le sort malheureux de sa fille : « Rosarito, triste pour mille raisons personnelles, jouait du piano [...] et à présent elle ne donne pas de leçons et n'a pas de piano, qui était loué, et elle aimait fort cela. Comme elle n'a pas de distractions, la tristesse qu'elle éprouve est accentuée par cette incertitude où nous nous trouvons [...]. Nous n'avons pas de nouvelles de Madrid, et l'inscription n'est pas apposée sur le tombeau. Rien ne m'afflige autant que le sort de ma pauvre fille [...]. Ne dites à personne que je prends la liberté de vous

adresser la lettre ci-jointe, pour que votre ami Melón et doña Luisa m'aident comme ils peuvent le faire, me semble-t-il, et votre très triste amie Leocadia Zorrilla vous sera éternellement reconnaissante de cette faveur¹⁷... »

Leocadia, restée fort démunie après le décès de Goya, veut au moins que ses enfants ne souffrent pas trop de la situation et sollicite pour eux des aides, d'où qu'elles viennent. La compagne de Goya ne reçoit aucune réponse de sa lettre à Moratín qui meurt peu après le peintre. On ne sait si cette lettre a été transmise à l'ami de son beau-père. La plupart des connaissances de l'artiste défunt ont disparu ou ont regagné l'Espagne, comme c'est le cas du fidèle Pío de Molina, et le vide qu'elles laissent accentue le désarroi de Leocadia.

À la fin de l'année 1829, sa situation financière ne s'est guère améliorée et elle supplie Juan de Muguiro Iribarren de lui acheter la fameuse *Laitière de Bordeaux* que Goya lui avait pourtant fait jurer de conserver. Mais elle n'ignore pas que cet ami du défunt souhaitait déjà l'acquérir : « Cher Monsieur, quoique femme, j'ai un caractère et une parole. Vous avez beaucoup insisté pour que je vous cède *La Laitière* et vous dise ce que j'en voulais ; je vous avais répondu que je ne songeais pas à la vendre, et que si je le faisais quelque jour ce serait par nécessité et que vous auriez la préférence [...]. Le défunt me disait que je ne devais pas la céder pour moins d'une once¹⁸ ; si vous êtes toujours dans les mêmes dispositions, vous me direz si vous voulez que je l'adresse à votre ami don Ignacio García à Bayonne, et sinon, c'est let-tre morte¹⁹... »

Elle profite aussi de cette missive pour évoquer l'avenir de Rosario pour lequel elle nourrit quelque espoir : « Le sieur don Fermín Remón, qui a le plus grand intérêt à ce que Rosario poursuive sa carrière et met tout en œuvre pour cela, a présenté Rosario à la duchesse de San Fernando, et cette dame a dit qu'elle avait une grande estime pour son maître [s'agit-il de Goya ou de Remón lui-même ?] dans deux lettres écrites de Bayonne dans lesquelles elle a la bonté de parler de Rosario, et le sieur don Fermín espère qu'à son arrivée à Madrid elle aura l'occasion de la mentionner à nouveau. Je vous dis tout cela car je connais votre bon cœur. Si de votre côté vous pouviez nous donner quelque lumière, vous apporteriez votre contribution²⁰... »

Les événements de 1830 en France isolent pour un temps Leocadia en raison de la rupture des relations avec l'Espagne. Celles-ci apparemment ne se sont guère normalisées l'année suivante, puisque le 14 octobre 1831, Leocadia se décide à écrire au ministre de l'Intérieur français pour solliciter son aide, disant « qu'elle se trouve réduite à la misère avec sa fille, et après avoir épuisé toutes les ressources qui sont compatibles avec son rang et son éducation, elle ose venir vous supplier de vouloir bien avoir la bonté de l'admettre ainsi qu'à sa fille (*sic*), âgée de vingt ans aux secours que la générosité du gouvernement français accorde aux dames de sa classe²¹... ».

La chance veut que le jour même où elle écrit ces lignes, des officiers espagnols émigrés, résidant à Bordeaux, lui adressent une attestation sur les états de service de son fils, officier de la Milice volontaire à Madrid. Après avoir rappelé l'exil forcé de Guillermo, suite à sa participation récente à une expédition libérale

dirigée en Espagne contre le roi Ferdinand VII par un certain Espoz y Mina, ils évoquent la situation financière désastreuse du jeune militaire cantonné à Bergerac.

Une réponse positive parvient à Leocadia dès le 19 décembre. Le gouvernement français lui attribue une allocation mensuelle avec effet rétroactif depuis novembre 1831 de 1,50 franc, ce qui correspond à 4,04 euros environ.

Il lui faut attendre la mort de Ferdinand VII en 1833 et la Régence de sa dernière et troisième épouse Marie-Christine pour qu'un décret d'amnistie permette à Leocadia de regagner l'Espagne avec sa famille. Rosario gagne sa vie en recopiant des tableaux et en donnant des cours de dessin. En 1842, elle devient le professeur de la reine Isabelle II, qui a atteint sa majorité, pour un salaire de 8 000 réaux, mais elle meurt prématurément l'année suivante. Leocadia survit onze ans à sa fille.

1. *Diplomatario*, De Moratín à Juan Antonio Melón.
2. N. Seseña, *Goya y las mujeres*, *op. cit.*
3. P. Gassier et J. Wilson, *Vie et Œuvre de Francisco Goya*, *op. cit.*
4. J. Baticle, *Goya d'or et de sang*, *op. cit.*
5. *Diplomatario*, À Francisco Javier de Goya.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, De Francisco Ferrant Santa Cruz, consul d'Espagne à Bordeaux.
12. *Ibid.*, Du registre civil.
13. *Ibid.*, De Leocadia Zorrilla à Leandro Fernandez de Moratín.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, 13 mai 1828.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *L'once* : monnaie d'or, au sommet du système monétaire.
19. De Leocadia Zorrilla à Juan de Muguiro Iribarren.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*

Goya après Goya

Qu'est devenue la famille directe de Goya ? Il semble qu'elle ait rompu tout contact avec Leocadia et les siens. Javier, qui s'est peu préoccupé de son père de son vivant, s'évertue à rappeler le talent du défunt en rédigeant une sorte de résumé de sa biographie, en mars 1831 à l'intention de don Martin Fernández de Navarrete, à la demande de ce dernier, et dans une lettre préliminaire à l'intéressé, il précise son choix :

Je me suis borné à indiquer seulement ces œuvres dont j'avais entendu dire par mon père qu'elles étaient des plus réussies, et j'ai suivi progressivement les époques au cours desquelles il les a exécutées, et j'ai omis en même temps celles qui existent à la Royale Académie et au Musée, car Votre Grâce les connaît toutes. J'ai fait de même pour celles qu'il considérerait certes comme ses œuvres capitales, mais comme elles sont chez moi, Votre Grâce pourra les voir quand il lui plaira, au cas où il serait opportun de les citer¹...

Le destinataire de la lettre n'est autre que le secrétaire de l'Académie de San Fernando. C'est pourquoi Javier se prépare à lui donner des renseignements sur son père en tant que directeur de la peinture et que dans le même temps il se sent proche de lui et se proclame son ami à la fin de la missive.

La biographie abrégée de Goya qui suit retrace rapidement les années d'apprentissage du peintre et se borne à faire allusion aux premiers tableaux réalisés pour la Manufacture de tapisseries. En revanche, le fils de l'artiste insiste sur les œuvres religieuses, peut-être moins connues du destinataire. Il mentionne notamment celles qui figurent sur la coupole de Saragosse, à l'église San Francisco de Madrid, à San Antonio de la Florida, cite *l'Arrestation du Christ* qui se trouve à la sacristie de la cathédrale de Tolède, les représentations de saint Joseph de Calasanz à Madrid, des saintes Rufine et Juste dans la sacristie de la cathédrale de Séville. Il introduit alors un paragraphe sur la manière spontanée dont Goya travaillait les œuvres qui se trouvaient chez lui et, précise-t-il, « de là lui vint l'habitude d'en réaliser certaines au grattoir de la palette au lieu du pinceau² ».

Puis il montre en ces termes l'attachement de Goya à la gravure et au dessin :

Il grava à l'eau-forte trois œuvres, qui donneront lieu à environ trois cents cuivres, dont le roi Notre Seigneur possède un exemplaire [il s'agit bien sûr des séries des *Caprices*] et les dix dernières années de sa vie il les a passées à dessiner continuellement³...

Il revient ensuite à des événements plus spécifiquement biographiques qui ont constitué des étapes dans la carrière du peintre, son admission à l'Académie, ses promotions de peintre de la Chambre et de premier peintre du roi, et mentionne la date de sa mort avec une erreur dans son âge : quatre-vingt-quatre ans au lieu de quatre-vingt-deux.

Il expose brièvement les raisons de sa dernière promotion « grâce à l'effet que

produisirent sur Leurs Majestés les portraits qu'il a faits et qui ont leur place au Palais royal et au musée de Peinture⁴... ».

Goya puisait son inspiration chez ses illustres devanciers et dans la Nature : « Observateur respectueux de Velázquez et Rembrandt, il n'avait pas étudié et n'observait rien d'autre que la Nature, qu'il considérait comme son maître⁵... »

Il insiste ensuite sur son œuvre gravé dont la diffusion fut rapidement internationale. L'éloge est presque dithyrambique :

Il a beaucoup dessiné, particulièrement dans ses dernières années, et a laissé quatre œuvres gravées à l'eau-forte dont on ne connaît que celle qui est vendue dans la Chalcographie de Sa Majesté sous le titre de *Caprices* de Goya. C'est cette œuvre gravée dans les années 1796-1797 qui l'a fait connaître dans les principales capitales d'Europe et a séduit par son mérite artistique et des pensées satiriques qui font honneur aux lumières des Espagnols de cette époque⁶...

Après un bref retour sur ses années d'exil et sa mort, il cite à nouveau les tableaux religieux déjà mentionnés et complète la liste avec d'autres œuvres de même inspiration mais moins connues : « Ceux [les tableaux] de la cathédrale de Valence [...] La Vierge dans l'église de la ville de Chinchón [...] un saint Jean et un saint François destinés à l'Amérique⁷... »

Alors que jusqu'à présent il n'a guère mentionné les portraits exécutés par Goya, sauf pour évoquer sa facilité dans le genre et louer ceux des amis réalisés en une seule séance, il s'attarde, non sans emphase, sur quelques portraits officiels qu'il cite dans le désordre en même temps que des représentations féminines : « Les Vénus [*Maja nue* et *Maja vêtue*] que possédait le prince de la Paix, le portrait du duc de Wellington à cheval et de l'excellentissime Monsieur le Général Palafox, et quelques portraits comme celui de l'Excellentissime marquise de Santa Cruz et bien d'autres⁸... »

Il conclut sa missive par cet hommage laconique au talent paternel :

Il a tout dominé par la Peinture, et il a connu la magie (terme qu'il employait toujours) de l'atmosphère de son tableau⁹...

L'auteur de cette lettre ne se préoccupe guère d'envoyer un rapport structuré et élaboré si l'on en juge par les répétitions et les lacunes qu'il contient. Il en profite avant tout pour faire étalage des œuvres de son père qu'il possède et qui acquièrent une valeur facilement monnayable pour l'homme d'affaires qu'il est essentiellement.

De concert avec son fils Mariano, pendant des années, il se livre à la spéculation avec l'argent de son héritage qu'il engloutit dans des transactions sur des lignes ferroviaires et des propriétés. Il doit vendre une à une et à bas prix les gravures et peintures que lui a léguées son père et meurt en 1854. Mariano, qui lui survivra vingt ans, achève cette besogne peu glorieuse et, à sa disparition, il ne reste plus rien de ce patrimoine artistique.

Les deux hommes ont laissé à l'État le soin de rendre hommage au peintre. Juste après la mort de son père, Javier s'inquiète uniquement de l'inscription qui

figure sur la tombe du cimetière des Chartreux de Bordeaux.

Dans le même tombeau est déjà inscrite l'épithaphe dédiée à Martin Miguel Goicoechea, mort trois ans plus tôt. Celle-ci, à la fois simple et affectueuse, est rédigée comme suit : « L'Amour filial/ élève ce monument/ à la mémoire/ de don Martin Miguel/ de Goicoechea/ commerçant de Madrid/ Il naquit à Alsásua/ dans le royaume de Navarre/ le 27 octobre 1755/ et mourut à Bordeaux/ le 30 juin 1825/ Priez Dieu pour son âme¹⁰. »

L'épithaphe dédiée à Goya est plus emphatique et écrite en latin. Nous en donnons une traduction abrégée et approximative, qui fait état de l'erreur sur l'âge de son décès :

Ci-Gît/ Francisco A. Goya y Lucientes/ peintre espagnol très habile/ et connu par / la grande notoriété de son nom/ [...] Il décéda lors des 16^e calendes d'avril/ En l'année du Seigneur/ 1828/ À l'âge de 85 ans/ Qu'il repose en paix¹¹.

La période d'instabilité politique qui caractérise le règne d'Isabelle II d'Espagne empêche les gouvernements successifs de s'intéresser à la postérité de l'artiste.

Il faut attendre le 4 juin 1869, un an après la chute et le départ en exil pour la France de la souveraine, pour que le vice-consul d'Espagne à Bordeaux fasse part au maire de la ville, en français, des intentions favorables du nouveau régime, instauré à Madrid par un triumvirat militaire, à l'égard du peintre.

Mon gouvernement compte, Monsieur le Maire, que vous voudrez bien l'aider à l'œuvre de réparation qu'il entreprend aujourd'hui pour l'honneur de la mémoire du grand artiste, qui a reposé dans le territoire de votre ville, trop oublié du pays qu'il rend célèbre. L'inhumation du corps doit avoir lieu solennellement à Madrid dans la journée du 11 juin¹²...

On a procédé à une première exhumation, mais les ordres de Madrid n'ont jamais été confirmés et les ossements de Goya et de don Martin Miguel Goicoechea ont reposé à nouveau à Bordeaux jusqu'à une seconde exhumation en 1888 dont fait état un certain Gustave Labat dans une lettre à l'Académie de la ville : elle révèle que les cercueils en bois n'existaient plus et que les restes des deux corps gisaient épars sur le sol.

L'auteur du rapport constate aussi que la tête de Goya a disparu. Il consulte la veuve de Brugada, présente aux obsèques du peintre. Celle-ci lui affirme que Goya a été enterré enveloppé dans sa cape, dont on a retrouvé des fragments, avec la casquette à visière présente dans maints autoportraits, mais celle-ci a également disparu.

Labat émet l'hypothèse que la tête de Goya a pu être volée par un médecin, un adepte du célèbre phrénologue, le docteur Gall, pour faire des expériences sur le cerveau de ce génie. Puis il indique que les restes qui viennent d'être retrouvés ont été placés dans deux nouveaux cercueils et conduits au dépôt du cimetière en attendant des ordres de transfert de Madrid.

Selon le même Labat, l'Espagne oublie une fois de plus son peintre à la suite

d'un changement de gouvernement, car effectivement l'instabilité politique continue sous le règne d'Alphonse XII.

En 1889, les deux cercueils regagnent leur sépulture initiale, malgré une communication faite en novembre de cette année-là par l'adjoint au maire de Bordeaux, selon laquelle « le Consul d'Espagne, au nom de son gouvernement, demanderait l'autorisation de faire transférer à Madrid les deux corps qui se trouvent dans le caveau¹³... ».

L'histoire ne s'arrête pas là. Le 24 octobre 1894, un panthéon, construit dans le cimetière de l'ancienne cathédrale San Isidro de Madrid, est destiné à recevoir les cendres de Goya qui doivent être enfin acheminées vers la capitale espagnole par ordre royal adressé au ministère des Travaux publics. Cette opération ne sera exécutée qu'en juin 1899.

L'illustre peintre ne trouvera sa dernière demeure définitive qu'en 1919, selon un rapport qui retrace cet ultime tranfert et la cérémonie qui s'ensuit :

Le 29 novembre 1919 ont été transférés du cimetière de la cathédrale de San Isidro à cette paroisse de Saint-Antoine-de-Padoue, avec l'autorisation ecclésiastique compétente, les restes de l'illustre peintre don Francisco de Goya y Lucientes, et de son ami don Martín Miguel de Goicoechea, qui sont enterrés devant la basilique. L'Excellentissime Monseigneur l'évêque de ce diocèse, le docteur don Prudencio Melo y Alcalde, accompagné du clergé de cette paroisse, a entonné un répons solennel. Ont assisté à cette cérémonie l'Excellentissime Seigneur marquis de la Torrecilla, qui représentait Sa Majesté Alphonse XIII, Son Excellence le ministre de l'Instruction publique don José Prado y Paleco, l'ex-Directeur des Beaux-Arts, le comte de Peña Ramiro, et les Excellentissimes ex-Présidents du Conseil des ministres, don Eduardo Dato et le comte de Romanones, sans compter d'autres personnalités distinguées de l'Art et de la Politique¹⁴...

Toute cette énumération d'« ex » donne une idée des changements constants dans la politique espagnole qui se poursuivront jusqu'en 1923, date de la prise du pouvoir par le dictateur Primo de Rivera. Parmi les présents à la cérémonie du transfert figurent en effet Eduardo Dato, ministre conservateur qui a œuvré pour la neutralité de son pays lors de la Grande Guerre, et le comte de Romanones, libéral, qui jouera un rôle lors de la crise précédant l'avènement de la II^e République en 1930.

Dans sa tombe définitive, Goya retrouve la tranquillité champêtre de cette chapelle de San Antonio de la Florida, dominée par sa coupole où s'égaillent et défilent *majas* et gens du peuple qu'il a représentés d'abord dans ses tableaux puis dans ses dessins et gravures.

La gloire posthume du peintre a connu bien des vicissitudes. Après les notices biographiques rédigées par son fils, il a fallu attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que l'on s'intéresse à ses œuvres. Les premiers ont été les Français, ce qui semble *a priori* normal puisque Goya reposait d'abord sur leur sol. Il est vrai que l'Espagne était sujette à des changements de gouvernements fréquents consécutifs à de multiples *pronunciamientos* au cours du XIX^e siècle.

Deux monographies françaises successives ont vu le jour, respectivement en 1858 et 1867, et ont déjà apporté des précisions sur des points de détail. La

première, celle de Laurent Matheron, a rectifié l'erreur selon laquelle le père de Goya était un pauvre laboureur, et souligné que la famille n'habitait pas Fuendetodos mais Saragosse au moment de la naissance de l'artiste. L'auteur de la seconde monographie, Charles Yriarte, datée de 1867, a provoqué la colère du petit-neveu de Zapater, qui possédait cent trente-cinq lettres écrites de Goya à son cher Martin. Il réagit en publiant l'année suivante des *Notices biographiques* entachées d'inexactitudes dues à des sources de seconde main. Les derniers témoins de la vie de Goya, son fils et son ami Antonio Brugada, étaient morts bien des années auparavant, mais l'élan fut donné en Espagne par ce travail, fût-il incomplet.

En 1887, le comte de Viñaza fait paraître une nouvelle biographie suivie pour la première fois d'un catalogue. Désormais, la voie est ouverte aux expositions. Un an après le transfert des cendres du peintre au cimetière madrilène de San Isidro, en 1900, est présentée à Madrid une rétrospective de l'œuvre de Goya, et le public peut y admirer notamment la fameuse *Maja nue*, soustraite heureusement à une pièce obscure de l'Académie de San Fernando. À partir de ce moment-là, les expositions se multiplient dans toute l'Europe et même aux États-Unis.

En 1924, la biographie de l'historien allemand August Meyer permet aux spécialistes de se faire une idée de l'œuvre complet de Goya grâce à un nouveau catalogue.

En 1928 est célébré le centenaire de la mort du peintre avec éclat, et une grande exposition a lieu à Madrid sous le patronage de l'illustre historien d'art Enrique Lafuente Ferrari, qui fournit lui aussi un précieux catalogue.

En 1946, le bicentenaire de la naissance de Goya donne l'élan à une recherche fondamentale sur des aspects encore mal définis de son œuvre, sous la direction de José Sánchez Cantón, un des directeurs du musée du Prado, et l'on entreprend notamment l'historique des fameuses « Peintures noires » de la Maison du Sourd.

Mais on ne néglige pas pour autant les révélations sur la situation financière de Goya : ainsi la découverte de l'inventaire établi en 1812, après le décès de Josefa Bayeu, atteste que l'artiste, malgré ses plaintes réitérées, vivait dans l'aisance. L'acte d'acquisition en 1819 par Goya de la Maison du Sourd réapparaît aussi à cette époque, ainsi que l'attestation de donation de cette même demeure au petit-fils du peintre, Mariano, en 1823.

Enrique Lafuente Ferrari, en 1947, signale avec précision les antécédents dans l'art de Goya, depuis sa formation, ses affinités avec des artistes contemporains, jusqu'à son influence sur les peintres espagnols du XX^e siècle.

En 1948, l'archiviste Valentin de Sambricio s'intéresse plus spécialement aux cartons de tapisserie du peintre et se fonde sur les décrets de nominations successives de Goya, comme peintre du roi, peintre de la Chambre, premier peintre de la Chambre, les commandes de la Cour s'échelonnant dans le domaine du portrait jusqu'en 1802. Il fournit la preuve qu'entre 1808 et 1814, Goya ne touche pas de traitement du « roi intrus », au service duquel il n'a donc pas travaillé, et que, par conséquent, il n'a pas encouru de véritable épuration lors de

la restauration de Ferdinand VII.

Il révèle également les actes d'autorisation d'absence de 1824-1825 et de mise à la retraite officielle de 1826, ainsi que celui du mariage et la lettre écrite aux ducs d'Osuna lors de sa maladie en 1793.

D'autres documents sont exhumés dans la décennie de 1950, tel l'inventaire de la Maison du Sourd rédigé en 1823 lors de la donation de Goya à son petit-fils par les soins de Xavier Desparmet Fitzgerald, mais aussi les textes des actes de baptême, de mariage et de décès de la famille Goya par le marquis del Saltillo qui rectifie ainsi certaines erreurs.

En 1950 également, le chercheur français Robert Marrast publie un important article sur le séjour de Goya à Bordeaux, à partir d'archives découvertes par l'Espagnol Manuel Núñez de Arenas, parmi lesquelles figure la déclaration du consul d'Espagne lors du décès du peintre en 1828. Un nouvel élan est donc donné à une recherche sur la dernière partie encore mal connue de la vie de Goya.

À partir des années 1960 et 1970, les manifestations pour une meilleure connaissance du style pictural de Goya se succèdent. C'est à la Royale Académie de Londres qu'a lieu en 1963-1964 la première rétrospective en Europe, après la Seconde Guerre mondiale, sous le titre : *Goya and His Time*. Le peintre espagnol y figure notamment à côté de Vicente López, considéré un peu comme son successeur. L'année 1969 s'ouvre sur une grande exposition à Madrid au Casón del Buen Retiro, organisée par la municipalité de Madrid, et le catalogue élaboré par Valentín de Sambricio fournit des informations inédites sur la majorité des œuvres présentées.

En 1970, Pierre Gassier et Juliet Wilson publient de concert une monographie sur Goya assortie d'un catalogue chronologique des peintures, gravures et dessins de l'artiste avec les illustrations correspondantes. Ce travail très complet, qui fera l'objet de traductions en anglais puis en espagnol et sera largement diffusé, constitue une première dans la bibliographie relative à Goya. Dans la même décennie, en 1975, Pierre Gassier consacre un ouvrage aux dessins de l'artiste. José Gudiol, pour sa part, écrit quatre volumes sur les peintures de Goya.

Après la biographie et les œuvres, la recherche franchit une nouvelle étape dans les années 1980 avec la découverte de la correspondance de Goya et de ses relations officielles, professionnelles et tout simplement amicales qui permettent de mieux cerner la personnalité contrastée et complexe du peintre, entre l'emphase officielle et la familiarité.

En 1981, l'érudit espagnol Ángel Canellas López commence à réunir de façon chronologique lettres professionnelles et personnelles de l'artiste qui vont donner lieu à l'œuvre monumentale du *Diplomatario* paru en 1987. En 1982, Mercedes Águeda et Javier de Salas publient la correspondance adressée par Goya à son ami d'enfance Martin Zapater en y adjoignant des lettres issues d'autres collections. Ces missives présentent l'originalité d'être émaillées de dessins de l'auteur, véritable langage codé entre les deux complices. Malheureusement, celles de Zapater manquent et il faut se contenter des quelques allusions de Goya.

Dans la décennie suivante, la biographie du peintre suscite un regain d'intérêt grâce à la découverte du fameux *Carnet italien* de Goya dont le musée du Prado produit une édition en fac-similé en 1994. Le peintre écrit une sorte de journal de voyage à travers l'Italie et fait part de ses impressions sur les villes qu'il visite et sur les œuvres d'art qu'il contemple. Il y inclut des indications postérieures sur sa famille, comme la date de la naissance de son premier enfant et celle de son départ définitif pour Madrid.

Jeannine Baticle tient compte de ces découvertes dans sa grande biographie de Goya qui paraît en 1992 et sera actualisée en 1995. Entre-temps en effet, l'importante exposition de Madrid, organisée par Juliet Wilson Bareau et Manuela Mena, permet de rassembler les petits formats de l'artiste dans leur presque totalité et s'intitule *Le Caprice et l'Invention*. La découverte de l'acte de naissance de Martín Zapater (1747) par un chanoine de l'archevêché de Saragosse dans les registres de la paroisse de la Madeleine contribue à ramener la différence d'âge entre les deux amis à un an et demi, ce qui rend plausible leur présence sur les mêmes bancs de l'école. Jeannine Baticle pour sa part retrouve l'acte de décès de Zapater (1803).

En 1997, José Luis Oña González, dans son livre capital *Goya et sa famille à Saragosse*, permet de connaître avec précision l'histoire d'un frère de Goya, Tomás, mort à Fuendetodos en 1822, et d'expliquer dans quelles circonstances l'artiste a trouvé refuge chez lui lors de son séjour en Aragon, en 1808. L'ouvrage exploite aussi une documentation essentielle sur les domiciles successifs de José Goya, de ses enfants et de ses amis.

De son côté, Jeannine Baticle complète ces informations grâce aux archives de la famille d'Osuna, un des principaux mécènes de Francisco Goya sur une durée prolongée. Quant aux factures qui ont été acquittées par le peintre entre 1788 et 1805, elles permettent à la chercheuse française d'éclairer le mystère de sa surdité. Alors qu'on pensait jusqu'à une date récente que le peintre était atteint de saturnisme, maladie causée par le blanc de plomb, manié par l'artiste pendant des années, Jeannine Baticle constate que sa production aurait dû être ralentie par cette affection, or ce n'est pas le cas jusqu'aux années 1790-1792.

Goya tombe malade à deux reprises, une première fois chez son ami Sebastián Martínez à Séville durant l'automne 1792. Il regagne Madrid relativement vite et, le 17 janvier, il prend prétexte de douleurs abdominales pour solliciter cette fois un congé. Muni de son autorisation d'absence, il effectue un second voyage en Andalousie en plein hiver et pourra percevoir à Séville les émoluments émanant des ducs d'Osuna.

Vraisemblablement, selon Jeannine Baticle, il tombe à nouveau malade chez son ami Sebastián Martínez, qui tient au courant Zapater de l'état de santé de son hôte. L'ami de Goya répond à un courrier de Martínez le 19 mars et non le 19 janvier pour le remercier de l'hospitalité qu'il accorde au peintre. Dans une nouvelle lettre à Zapater, datée du 29 mars, l'ami andalou du peintre évoque avec précision l'affection dont souffre Goya, dont les symptômes semblent

correspondre à ceux de la maladie de Ménière, inconnue sous cette dénomination à l'époque. Ainsi, selon Jeannine Baticle, s'expliquerait la surdité totale de l'artiste, car une attaque de paralysie admise jusque-là par tous ne lui aurait pas permis de reprendre le pinceau aussi rapidement lors de l'été suivant, et de récupérer ainsi toutes ses facultés. Jeannine Baticle rappelle brièvement cette hypothèse dans la deuxième édition, datée de 2005, d'un ouvrage intitulé *Goya d'or et de sang*.

En 2008, le Petit-Palais de Paris consacre une exposition à « Goya graveur », enrichie d'un catalogue complet sur cet aspect de son œuvre. Les illustrations sont précédées d'articles novateurs traitant des influences des graveurs italiens et de Rembrandt sur Goya dans ce domaine, et des commentaires de critiques d'art français et étrangers tout au long des deux siècles écoulés.

De son côté, l'Espagne commémore le deuxième centenaire du début de sa guerre d'Indépendance (1808) en rendant hommage à Goya à travers deux expositions qui ont lieu à Madrid : *Regards sur la guerre d'Indépendance (Miradas sobre la Guerra de Independencia)* : dans les 150 dessins, gravures, estampes, documents divers exposés à la Bibliothèque nationale de la capitale espagnole, Goya figure en bonne place avec des planches des *Désastres de la guerre*. Le commissaire de cette manifestation, Valeriano Bozal, professeur d'histoire de l'art, s'est efforcé, par les choix des documents, de montrer en priorité les effets de la guerre sur les populations civiles. L'aquatinte de Goya, intitulée *Le Colosse*, qui clôt l'exposition, doit être interprétée, selon lui, comme une interrogation sur la folie meurtrière des hommes.

La deuxième exposition, exclusivement consacrée à l'artiste, s'est ouverte récemment au musée du Prado et porte le titre de *Goya en période de guerre (Goya en tiempos de guerra)*. La conservatrice spécialisée dans la peinture du XVIII^e siècle, Manuela Mena, a réuni près de 200 œuvres de Goya dont 90 peintures et le reste en dessins, eaux-fortes et lithographies qui s'échelonnent entre 1795 et 1819. Ces œuvres sont réparties en quatre « scènes » selon la terminologie employée par l'organisatrice : Goya peintre de chambre (1795), Goya face au nouveau siècle (1800-1808), Goya pendant les années de la guerre d'Indépendance (1808-1814), et enfin les conséquences de cette guerre (1814-1819). Cette période se situe après la maladie du peintre et sa surdité l'oriente vers une façon de voir le monde tout à fait personnelle, qui se perpétue jusqu'aux œuvres de la Maison du Sourd. L'axe de cette exposition est évidemment constitué par les deux tableaux du *Deux mai* et *Trois mai* fraîchement restaurés. Cette manifestation réserve un sort important, comme la précédente, à la guerre d'Indépendance à travers des portraits peu connus de ministres de Joseph I^{er} par Goya, qui reste malgré les circonstances peintre de la Chambre. Les Goya de l'Académie de San Fernando et de collections privées sont venus rejoindre ceux du musée du Prado. Le directeur du Prado Miguel Zugaza, dans cette phrase suggestive, montre que les intentions de Goya vont au-delà d'un jugement hâtif sur la guerre et que ses œuvres apparaissent comme le « journal d'un artiste formé à la lumière de la raison et du progrès, qui assiste à la déraison ».

Goya a retenu, dès le XIX^e siècle, l'attention d'écrivains français comme Baudelaire qui lui a consacré quelques pages. Ce dernier se montre particulièrement séduit par le souffle du fantastique qui se répand sur les monstres et sorcières de ses gravures et insiste sur les contradictions de ce génie partagé entre la jovialité et le goût pour l'horrible.

Après le poète, l'essayiste et romancier Mérimée réproouve, au contraire, la cruauté des fantasmagories goyesques au profit des dessins de la tauromachie dont il s'inspire pour ses commentaires plutôt techniques sur les jeux de l'arène.

Paul Claudel, quant à lui, fait une analyse approfondie de certains tableaux du maître, mettant en valeur sans complaisance à propos du *Portrait de la famille de Charles IV* les traits caricaturaux des monarques d'un autre âge en opposition avec la présence de l'enfant qui incarne l'espoir de la démocratie. Il montre que les détails chatoyants des vêtements, l'ameublement révèlent le mépris du peintre pour leur inutilité.

Paul Morand à son tour dans son roman *Le Flagellant de Séville*, qui a pour décor l'Espagne des guerres napoléoniennes, imagine Goya tournant en dérision tout conflit armé devant un de ses modèles à qui il décrit l'horreur des *Désastres de la guerre*. Son interlocuteur se prend à rêver à d'autres représentations souriantes de femmes dont la célèbre duchesse d'Albe.

Goya n'a pas fini de susciter de nombreux commentaires. Notre propos a consisté à souligner, à la fois à travers son œuvre et le déroulement de son existence connue par les correspondances personnelles et celles de ses compatriotes, amis et relations officielles, les contradictions de cet homme : tour à tour exubérant et morose, familier et emphatique, susceptible et enclin à l'humour, il a toujours conscience de son talent et la vaine gloire ne lui est pas étrangère. Travailleur acharné, il n'émet des considérations esthétiques sur son œuvre que dans la mesure où elles servent ses exigences financières. Il continue à apprendre les nouvelles techniques à un âge avancé, mais se garde de jugements impartiaux et positifs sur le talent des autres artistes de son temps. Le peintre espagnol Antonio Saura, dont tout un pan de l'œuvre est directement inspiré du travail de Goya, écrit dans son essai *Mémoire du temps* au sujet du tableau de Goya qui se trouve au musée du Prado et qui représente une tête de chien dépassant d'un monticule : « La tête du chien qui pointe, et qui n'est autre que notre portrait de solitude, c'est Goya lui-même, observant quelque chose qui est en train de se passer¹⁵. »

1. *Diplomatario*.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid*

10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. Antonio Saura, *Mémoire du temps*, La Différence, 1994.

ANNEXES

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1746. 30 mars : naissance de Francisco Goya y Lucientes à Fuendetodos en Aragon (Espagne). Père maître doreur à Saragosse.
1753. Études primaires aux Écoles Pies de Saragosse. Rencontre avec Martin Zapater.
1760. Goya à l'atelier de dessin de José Luzán à Saragosse. Il y connaît Francisco Bayeu.
1763. Goya rejoint Bayeu à Madrid. Formation artistique à l'Académie des beaux-arts de San Fernando.
1764. Échec au concours organisé par l'Académie. Retour à Saragosse.
1766. Goya à Madrid. Deuxième échec au concours de l'Académie. Reste à Madrid comme disciple de Bayeu, peintre de la Chambre.
- 1769-1771. Voyage en Italie. Séjour à Rome.
Avril : présentation au concours de l'Académie de Parme : mention spéciale du jury.
1771. Retour à Saragosse. Premières commandes de fresques pour la cathédrale de la Vierge del Pilar.
1772. Décoration de l'oratoire du palais de Sobradiel près de Saragosse.
1773. Juillet : mariage à Madrid avec la sœur de Francisco Bayeu, Josefa. Retour à Saragosse : décoration de la chartreuse Aula Dei.
1774. Naissance du premier enfant de Goya et Josefa.
1775. Installation à Madrid avec les siens. Appelé à la Cour par Mengs. Premières commandes de cartons de tapisserie pour l'Escurial. Début correspondance avec son ami Zapater.
- 1776-1780. Cartons de tapisserie pour le Pardo.
1778. Premières gravures d'après tableaux de Velázquez.
1780. Installation provisoire à Saragosse : peintures pour la coupole de la chapelle de la Vierge del Pilar.
1781. Retour à Madrid : commande de tableau historique pour l'église San Francisco el Grande. Mort du père.
1782. Fondation de la Banque d'État de San Carlos par François Cabarrus. Goya y place des économies.
1783. Portrait du ministre de Charles III, le comte de Floridablanca. Séjour de Goya aux Arenas de San Pedro chez l'infant don Luis, frère du roi : portraits des membres de sa famille.
1784. Deuxième séjour chez l'infant don Luis : portrait de famille.
2 décembre : naissance de Francisco Javier, unique enfant

survivant de Goya.

1785. Rencontre avec les ducs d'Osuna, ses mécènes pendant trente ans. Premiers portraits des membres de cette famille.

4 mai : Goya directeur adjoint de la peinture à l'Académie de San Fernando.

1786. 25 juin : Goya peintre du roi ; nouvelles commandes de cartons de tapisserie pour le palais du Pardo. Portraits des actionnaires de la Banque de San Carlos.

1787. Portraits du roi Charles III, de Cabarrus. Commandes pour le palais du duc d'Osuna à La Alameda. Tableaux pour le couvent de Santa Ana de Valladolid.

1788. Cartons de tapisserie pour la chambre à coucher des infants au Pardo. Portrait de la famille du duc d'Osuna. *Décembre* : mort de Charles III. Avènement de Charles IV d'Espagne.

1789. 30 avril : Goya peintre de la Chambre du roi. Portraits officiels de Charles IV et de son épouse, Marie-Louise de Parme.

1790. *Juillet* : Goya en semi-exil avec sa famille à Valence.

Octobre : séjour à Saragosse : portrait de son ami Zapater.

1791. Cartons de tapisserie pour l'Escorial.

Octobre : séjour à Saragosse. Portrait du chanoine Ramón Pignatelli, de la famille du comte de Fuentes, son premier protecteur.

1792. *Février* : Floridablanca remplacé par l'Aragonais le comte d'Aranda. *Septembre* : rapport de Goya à l'Académie de San Fernando sur l'enseignement de l'art. *Octobre* : départ pour Séville puis Cadix.

Novembre : maladie de Goya à Cadix chez son ami Sebastián Martínez. Godoy remplace d'Aranda au pouvoir.

1793. *Janvier* : demande de congé de Goya pour raisons de santé.

Mars : déclaration de guerre de Godoy à la Convention. *Été* : retour de Goya à Madrid : tableaux de chevalet.

1794. Portraits divers : du général Ricardos à La Tirana.

1795. Portrait de Godoy. Portraits du duc et de la duchesse d'Albe, tableaux intimes. *Juillet* : traité de Bâle avec la France : Godoy prince de la Paix. Mort de Francisco Bayeu dont le portrait est inachevé.

1796. *Juin* : mort du duc d'Albe à Séville. *Été* : séjour de Goya chez la duchesse d'Albe à Sanlúcar de Barrameda en Andalousie : dessins de *l'Album de Sanlúcar*. Fin 1796 : Goya à Cadix : esquisses pour les tableaux de l'oratoire de la Santa Cueva.

1797. Retour de Goya à Madrid. Il renonce à la direction de la peinture à l'Académie de San Fernando. Il commence les *Caprices*. Portraits de ses amis, ministres de Godoy : Jovellanos, Iriarte, Saavedra.

1798. 28 mars : chute du ministère de Godoy. *Juin* : tableaux pour La Alameda des ducs d'Osuna. *Août-novembre* : décoration de la coupole de San Antonio de la Florida.
1799. *Février* : annonce de la publication des *Caprices*. Portrait de l'ambassadeur du Directoire, Guillemardet. *Septembre* : portraits royaux : la reine en mantille, portrait équestre de la reine.
31 octobre : Goya premier peintre de la Chambre. Autres portraits : Moratín, La Tirana.
1800. Goya propriétaire d'une maison Calle de Valverde. Portrait de *la Maja nue*, offerte à Godoy. Portrait de l'épouse de Godoy, la comtesse de Chinchón.
Août : esquisse du *Portrait de la famille de Charles IV*. Portrait équestre du roi.
1801. *Mai* : expédition au Portugal ou *La Guerre des Oranges*. Portrait de Godoy en militaire. *Maja vêtue*.
1802. *Juillet* : mort de la duchesse d'Albe.
1803. *Juillet* : planches de cuivre des *Caprices* offertes par Goya à la Calchographie royale. Goya se retire de la Cour. Déménagement Calle de Los Reyes. Mort de Zapater. Portrait du comte de Fernán Núñez.
1805. Portraits de femmes : Isabel de Porcel. La marquise de Santa Cruz, fille des ducs d'Osuna. Mariage de Javier, fils de Goya, avec Gumersinda Goicoechea : portraits des jeunes mariés. Rencontre avec Leocadia Zorrilla, future épouse d'Isidoro Weiss.
1806. Naissance de Mariano, petit-fils de Goya. Épisodes peints de la capture du bandit Maragato.
1807. Mariage de Leocadia avec Isidoro Weiss. *Décembre* : les troupes françaises de Junot traversent l'Espagne.
1808. *Mars* : les troupes de Murat entrent en Espagne. 19 mars : révolte d'Aranjuez : Godoy déchu. Abdication de Charles IV en faveur de Ferdinand VII dont Goya commence le portrait. Toute la famille royale à Bayonne. Révolte du 2 mai et répression du 3 mai. *Juin* : premier siège de Saragosse levé par les Français. Séjour de Goya à Saragosse, entre les deux sièges. Premières esquisses des *Désastres de la guerre*.
1809. Goya au service du nouveau souverain Joseph I^{er} Bonaparte : portraits du roi et de son entourage.
1810. En parallèle *L'Allégorie de la ville de Madrid*, en l'honneur de Joseph I^{er} (Joseph Bonaparte, frère de Napoléon) et poursuite des *Désastres de la guerre*.
1811. Disette à Madrid : scènes dans *Les Désastres de la guerre*.
1812. *Juin* : mort de Josefa Bayeu-Goya. Portrait de Wellington. La Constitution libérale de Cadix. Leocadia séparée d'Isidoro.
1813. Départ de Joseph I^{er} en France. Installation des Cortes à

Madrid.

1814. Conseil de régence. Arrivée de Ferdinand VII en Espagne. Commémorations des 2 et 3 mai 1808 par les deux tableaux de Goya.
13 mai : Ferdinand VII abolit la Constitution de 1812. Portrait d'apparat de Ferdinand VII.
1815. 30 mars : Goya peint le roi en train de présider l'assemblée générale des Philippines. Autoportraits.
1816. Gravures de *La Tauromachie*. Vente des planches des *Caprices*. Portrait du jeune duc d'Osuna.
1817. Voyage de Goya à Séville : tableau des patronnes de la ville, sainte Juste et sainte Rufine.
1819. Acquisition de la « Maison du Sourd », où Goya s'installe avec Leocadia Weiss et ses enfants.
Août : commande pour l'église des Écoles Pies de Madrid : *La Dernière Communion de saint Joseph de Calasanz*. Maladie de Goya : tableau le représentant avec son médecin Arrieta. Commence les « Peintures noires » de la Maison du Sourd (terminées en 1823).
1820. Avril : Goya assiste à une dernière séance à l'Académie de San Fernando. Conspiration libérale du colonel Riego : retour à la Constitution de 1812.
1823. Invasion de l'Espagne par les « Cent mille fils de Saint Louis ». Septembre : Goya fait don de la Maison du Sourd à son petit-fils Mariano. Répression contre les libéraux : Goya se réfugie chez le chanoine Duaso.
1824. Mai : demande d'autorisation par Goya de se rendre à Plombières. Juin : départ de Goya pour Bordeaux (arrivée le 24 juin) et Paris : séjour du 30 juin à fin août. Septembre : installation à Bordeaux avec Leocadia et ses enfants. Premiers essais lithographiques : *Les Taureaux de Bordeaux* (1824-1825), *Portrait de l'imprimeur Gaulon*.
1825. Grave maladie de Goya. Demande de prolongation de congé.
1826. Voyage à Madrid : obtient sa retraite avec le même salaire. Autorisé à regagner la France.
1827. Portrait de Santiago Galos, son chargé d'affaires Été : nouveau voyage à Madrid : portrait de Mariano, jeune homme. Retour à Bordeaux : portrait de Pío de Molina. *La Laitière de Bordeaux*.
1828. Janvier : Goya subit une première attaque cérébrale.
28 mars : arrivée de son petit-fils et de sa belle-fille.
Début avril : rechute de Goya.
16 avril : mort de Francisco Goya.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

La bibliographie concernant Francisco Goya étant extrêmement riche, nous avons pris le parti de faire figurer dans la nôtre, outre celle des correspondances, les ouvrages fondamentaux sur la vie et l'œuvre du peintre depuis sa mort jusqu'à nos jours, ainsi que quelques essais d'auteurs français et étrangers. Nous ajoutons à cette liste quelques catalogues importants d'expositions sur Goya.

LES SOURCES

En français :

Francisco DE GOYA, *Lettres à Martin Zapater*, traduction, préface et notes par Danielle AUBY, Sainte-Adresse, Alidades, 1988.

Francisco GOYA, *Carnet italien*, Madrid, Museo del Prado, fac-similé, 1994.

En espagnol :

Francisco DE GOYA, *Diplomatario*, éd. Ángel Canellas López, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1981.

OUVRAGES FONDAMENTAUX ET ARTICLES

En français :

J. R. AYMES, « Francisco de Goya à Bordeaux (1824-1828), vivre et créer encore », in *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, ouvrage collectif, coordonné par Jean-Pierre Castellani, Nantes, Éditions du Temps, 2005.

J. BATICLE, *Goya*, Paris, Fayard, 1992.

– *Goya d'or et de sang*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte », 1986.

J. CABANIS, *Le Musée espagnol de Louis-Philippe. Goya*, Paris, Gallimard, 1985.

P. GASSIER et J. WILSON, *Vie et Œuvre de Francisco Goya*, Paris, Office du livre, 1970.

P. GASSIER, *Les Dessins de Goya : les Albums*, Office du livre, 1973.

– , *Les Dessins de Goya II*, Office du livre, 1975.

J. GUDIOL, *Goya 1746-1828*, Biographie, analyse critique et catalogue de peinture, 4 vol., De Nobele, Paris, 1970 (éd. sp. Barcelone, 1970, réimpr. 1984).

E. HOLLAND, *Journal*, Whitefish (États-Unis), Kessinger publishing, 2008.

E. LAFUENTE FERRARI, *Goya, gravures et lithographies : œuvre complet*, Paris, Flammarion, 1989.

L. MATHERON, *Goya*, Paris, Schutz et Thuilé, 1858.

A. L. MAYER, *Francisco de Goya*, Munich, Bruckman, 1924.

A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, « Goya en el Prado », in *Nuevas visiones*, Madrid, musée du Prado, 1988.

SALTILLO (marquis du), *Goya en Madrid, su familia y allegados*, Madrid, Maestre, 1952.

V. de SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los caprichos y sus dibujos preparatorios*, Instituto Amatler de Arte Hispánico, Barcelone, 1949.

- , *Goya et ses peintures noires de la Quinta del Sordo*, Paris, Robert Laffont, 1964.
- C. E. YRIARTE, *Goya, sa biographie... et le catalogue de ses œuvres*, Paris, Henri Pion, 1867.

En espagnol :

- N. GLENDINNING, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983 (versión castellana de Maria Luzero, *Obra de Goya*, in *Nuevas visiones*, Madrid, musée du Prado, 1988.
- , *El retrato en la obra de Goya*, in *Nuevas visiones*, Madrid, musée du Prado, 1988.
- E. HELMAN, *Trasmundo de Goya*, 2^e éd., Madrid, Alianza, 1981.
- G.M DE JOVELLANOS, *Diarios*, éd. Julio Somoza, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1953, 3 vol.
- E. LAFUENTE FERRARI, *Francisco Goya y La Tauromaquia*, Barcelone, Gustavo Gili, 1963.
- M. B. MENA MARQUÉS et G. MÜHLE-MAURER, *La Duquesa de Alba « Musa » de Goya. El Mito y la Historia*, Madrid, musée du Prado, 2006.
- L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Epistolario*, édition, introduction et notes de René ANDIOC, Madrid, Castalia, 1973.
- C. MUÑOZ Y MANZANO, Conde de Viñaza, *Goya y su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Manuel G. Hernández, 1887.
- M. NÚÑEZ de ARENAS, *La Fortuna que dejó Goya*, 1926.
- , *En torno a Goya*, 1927.
- , « *Manejo de noticias : la suerte de Goya en Francia* », Paris, Bulletin hispanique, t. II, n° 3, 1950.
- Les trois articles ci-dessus ont été réunis dans *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, Paris, Centre de recherche de l'Institut d'Études hispaniques, 1963.
- J. L. ONA GONZÁLEZ, *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1997.
- E. ORS (d'), *El Vivir de Goya*, Barcelone, Planeta, 1980.
- C. PEREYRA, *Cartas confidenciales de la Reina Maria Luisa y de D. Manuel Godoy*, Madrid, Aguilar, n. d.
- A. SAURA, *El perro de Goya*, Gobierno de Aragón, 1992.
- N. SESEÑA, *Goya y las mujeres*, Madrid, Taurus, coll. « Historia », 2004.
- J. A. TOMLINSON, *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, Madrid, Catedra, coll. « Ensayos Arte », 1993.
- E. ZAPATER Y GÓMEZ, *Goya : notas biográficas*. Estudio y edición al cuidado de Ricardo Centells Salamero, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1996.

Catalogues d'expositions :

- V. DE SAMBRICIO, *Exposición de Francisco Goya*, Madrid, Casón del Buen Retiro, 1961.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Goya*, Europalia 85, musée des Beaux-Arts de Belgique, 1985.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE, J. RISHÉL, M. MENA MARQUÉS, *Goya, un regard libre*, palais des beaux-arts de Lille, 1998-1999, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998.
- M. MENA MARQUÉS, *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, musée du Prado, 2008.
- V. BOZAL, *Miradas sobre la Guerra de Independencia*, Biblioteca Nacional de Madrid, 2008.
- Institut national des beaux-arts, Bibliothèque nationale de France, *Goya Graveur*, exposition au Petit-Palais, 2008.

FOLIO BIOGRAPHIES
collection dirigée par
GÉRARD DE CORTANZE



GALLIMARD

5, rue Gaston-Gallimard, 75328 Paris cedex 07
www.gallimard.fr

© *Éditions Gallimard*, 2009. Pour l'édition papier.
© *Éditions Gallimard*, 2021. Pour l'édition numérique.

Couverture : Goya, *Autoportrait aux lunettes* et *Les fusillades de la Moncloa* (détails). Musée Goya, Castres et musée du Prado, Madrid. Photos © Bridgeman Giraudon et Leemage/Electa.

Marie-France Schmidt

Goya

■ « La peinture unit en un seul personnage imaginaire les circonstances et les caractères que la Nature présente dispersés dans la multitude, et de cette combinaison ingénieusement conçue résulte cette heureuse imitation qui vaut le titre d'inventeur au bon artiste et non celui de copiste servile. »

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), peintre, dessinateur et graveur espagnol, se situe à la croisée de deux siècles. À la gaieté exubérante ou insouciance du XVIII^e, qu'il exprime dans ses cartons de tapisserie, succède un pessimisme souvent provocant, renforcé par sa surdité et l'effondrement tragique de sa patrie au début du XIX^e siècle. À travers les sarcasmes de ses « peintures noires » et de ses gravures, mais aussi dans ses portraits, l'artiste donne une touche artistique singulière au mouvement romantique naissant qu'il côtoie lors de son exil à Bordeaux, ville des *afrancesados* libéraux – et cela jusqu'à sa mort. Témoin de son temps, Goya en est aussi l'accusateur ; et sa peinture, délivrée des contraintes traditionnelles, marque un tournant décisif dans l'histoire de l'art moderne.

Cette édition électronique du livre *Goya* de Marie-France Schmidt a été réalisée le 16 juin 2021
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 9782070341931 - Numéro d'édition :
291928).

Code Sodis : U27869 - ISBN : 9782072854064 - Numéro d'édition : 354779

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB par Isako www.isako.com à partir
de l'édition papier du même ouvrage.